
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08223035 4





* MA
REVUE

2e Supplément au N° 3 de 1843.

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

PARIS. — Imprimerie de Bourgogne et Martinet, rue Jacob, 30.

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

1597

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM.

G.-E. ANDERS.
G. BENEDIT.
F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire
BERTON, membre de l'Institut.
HECTOR BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
MAURICE BOURGES.
F. DANJOU.
DUESBERG.
ELWART.
FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.
ÉDOUARD FÉTIS.
AD. GUÉROULT.
J. GUILLOU.
EDME SAINT-HUGUÉ.
JULES JANIN.
KASTNER.
ADRIEN DE LAFAGE.
JULES LECOMTE.
F. LISZT.
J. MARTIN, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois.
MARX (de Berlin).
ÉDOUARD MONNAIS.
D'ORTIGUE.
L. RELLSTAB.
GEORGE SAND.
ROBERT SCHUMANN.
P. SMITH.
SPAZIER.
A. SPECHT.
RICHARD WAGNER.

NEUVIÈME ANNÉE.

1842.

PARIS.

AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1842.

18


ASTOR
JUN
12
1894
NEW

1er Supplément au N° 3 de 1843

TABLE DU NEUVIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

ANNÉE 1842.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

B

C

D

E

V

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

FIN DE LA TABLE DES NOMS.

TABLE DES AUTEURS.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 1.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 2 janvier 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF. etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

MM. les Abonnés recevront dans le mois de janvier :

PLUSIEURS NOCTURNES
de Rossini.

ET

UN ALBUM DE CHANT

COMPOSÉ DE 12 MÉLODIES ET ROMANCES

PAR

MM. Meyerbeer, Rossini, Halevy, Donizetti, Dessauer, Labarre, Niedermeyer, Rosenhain, Félicien David, Maurice Bourges et Proch.

—

Pendant le Carnaval nous ne donnerons pas de Concerts. Le quatrième aura lieu dans les premiers jours de février, et les *six autres*, depuis cette époque jusqu'à la fin d'avril.

—

LES GRANDS HOMMES.

Une année vient de finir, une autre année commence. Peut-être serait-il à propos de dresser le compte exact des grands hommes que le défunt millésime a produits, et de ceux qu'il a enterrés; mais tel n'est pas le soin qui nous occupe : à d'autres l'embarras de tenir minutieusement les registres de l'état civil de la littérature et des arts. Nous aimons mieux parler des grands hommes dans le sens absolu que dans le sens relatif, et consigner ici des observations de tous les temps, que passer une revue de circonstance.

Il se peut que dans certaines positions sociales, on s'imagine qu'il n'existe plus de grands hommes; dans quelques autres, et dans la profession de journaliste notamment, on ne saurait partager cette erreur. Le journaliste voit des grands hommes du matin au soir, il vit au milieu des grands hommes; pour lui, la race des grands hommes est comme celle d'Agamemnon, qui ne finit jamais, sans compter qu'il en fait lui-même, et qu'il a le droit de dire, comme le charlatan du *Philtre* :

Dans notre état nous en tenons beaucoup;
Chaque jour j'en compose,
Car on en demande partout.

Et sous quels aspects variés, sous quelles formes infinies les grands hommes ne se présentent-ils pas au journaliste, soit qu'ils l'abordent de front et en personne, soit qu'ils jugent plus prudent de le circonvenir par des recommandations, de l'assiéger par correspondance? C'est une curieuse étude, nous l'affirmons, que celle de la tactique des grands hommes, ou soi-disant tels, auprès de quiconque exerce une influence sur l'opinion publique!

Quelquefois les grands hommes se font petits, petits, se courbent, s'amoindrissent, dans l'espoir que vous les élèverez en proportion de ce qu'ils s'humilient; mais quand par hasard cet espoir est trompé, vous les voyez qui redeviennent tout-à-coup plus grands que nature, qui se redressent à la hauteur de l'obélisque, et vous traitent comme un véritable nain que vous êtes!

D'autres s'annoncent tout de suite pour ce qu'ils croient être, et se posent comme des géants qu'ils ne sont pas!

Règle générale: les grands hommes se vantent de mépriser les journaux, de ne jamais les lire, et s'en vont partout quêtant des articles, mendiant des réclames! Ils se fâchent contre le journaliste qui ne les loue pas à jour fixe, et le regardent comme un ennemi juré, s'il met quelque restriction à ses louanges.

Prodiguez l'éloge à pleines mains: versez des flots d'encre et de gloire! Est-ce que vous croyez par hasard que les grands hommes soient faciles à contenter? Vous êtes loin de prévoir les réclamations singulières que telle phrase, tel mot, telle syllabe va vous attirer!

Voici venir un grand homme qui se tient pour offensé de ce que vous l'avez nommé le *doyen de son art!* Pour qui le prenez-vous? Est-ce qu'il radote, ou ne marche plus que la béquille en main?

En voici un autre à qui vous avez donné dix ans dans votre article, et qui vient vous prouver, son acte de naissance à la main, qu'il n'a que neuf ans et huit mois.

Beaucoup de grands hommes trouvent fort mauvais qu'on se permette de louer leurs rivaux: c'est une injure personnelle!

L'un d'eux nous disait un jour: « Je ne sais pas ce » que je suis, mais le public le sait! »

Le grand homme est souvent d'une gaucherie singulière; il a des petites malices toutes cousues de fil blanc. Il se présente au bureau d'un journal, demande le rédacteur en chef, et fait semblant d'être venu seulement pour le plaisir de le voir, de s'informer de sa santé. Puis tout-à-coup, et comme par hasard, il s'avise que le rédacteur pourrait bien lui rendre un service, en annonçant qu'il va partir pour un voyage, qu'il est nommé à telle ou telle place, que ses œuvres se réimpriment, que le roi et les ministres ont souscrit pour tant d'exemplaires! En pareil cas, la véritable adresse consiste à déclarer franchement ce qu'on désire et pourquoi l'on vient.

Les lettres du grand homme sont souvent aussi maladroites que ses visites: le bout de l'oreille ne s'y montre pas avec moins d'inopportunité. Comme preuve, nous ne citerons qu'une épître, dont l'original est entre nos mains, et qui n'a pas été inventée pour la cause, car elle a vingt ans de date, et remonte à la publication d'un roman fameux par sa vogue populaire. Nous en avions rendu compte dans un petit journal de l'époque; c'était pour nous une sorte de début littéraire; aussi ne fûmes-nous pas médiocrement surpris de recevoir la missive suivante:

« Je vous remercie, monsieur, du charmant article » que vous avez inséré dans le..... Il est difficile d'écrire » avec plus de grâce et de talent, et la prose de votre piquante analyse efface celle du S..., que vous admirez » tant.

» Permettez-moi cependant de réclamer sur un oubli » *que vous avez fait. Vous n'avez annoncé ni le prix de* » *l'ouvrage, ni où il se vendait*, et je vous serais bien » reconnaissant de vouloir bien, dans un petit article de » quelques lignes, *réparer cette petite distraction.* La » note est ci-jointe.

» Agréez de nouveau, etc. »

Un autre grand homme, qui nous avait prié de traiter avec indulgence une de ses productions dramatiques, et que nous n'avions vu qu'une fois en notre vie, nous témoigna sa reconnaissance par ce billet cavalier, jeté à la petite poste:

« Merci. »

G.....

Le neveu de Rameau disait que les grands hommes avaient cela de particulier, qu'ils n'étaient propres qu'à une seule chose, et que pour tout le reste ils n'étaient bons à rien. En effet, nous en avons connu plusieurs qui ne savaient pas s'habiller, mais qui en revanche savaient très bien se vanter, qui ne faisaient pas leur barbe, mais qui faisaient très bien leur article eux-mêmes!

Si le grand homme écrit dans les journaux, presque toujours il se voue au culte d'un Dieu inconnu, d'autant plus inconnu, que ce Dieu c'est lui-même. Alors il n'écrit pas une ligne qui ne se rapporte à lui, qui ne ramène l'attention sur lui! Avant lui, rien n'avait été dit, expliqué, débrouillé: l'art était dans l'enfance, la critique dans le chaos, etc., etc.

Les grands hommes se divisent en plusieurs espèces; il y a le grand homme monstre et le grand homme adonis: de nos jours le monstre est beaucoup plus commun.

Si la critique est plus difficile à faire que jamais, c'est à cause de l'immense multiplication des grands hommes. Il ne se passe de jour où l'on ne veuille la rendre complice de quelque grandeur nouvelle. Tous les jours on veut la forcer à brûler un bout de plume en guise d'encens, sous le nez d'une idole. Cela ne laisse pas que d'être fatigant: le journaliste, pour peu qu'il ait du sens et du goût, n'aime pas à bâtir des olympes qui croulent comme des maisons construites à l'entreprise. Et que de dieux n'a-t-on pas faits dans ces derniers temps, que nous voyons trotter à pied dans la foule, comme de simples mortels!

Le journaliste consciencieux, et il y en a, quoi qu'on dise, prend en grippe le grand homme qui vient périodiquement lui rendre une visite prétentieuse, ou qui lui écrit un billet musqué chaque fois qu'il a besoin de son ministère.

Le grand homme a toujours tort de prendre les allures d'un animal ombrageux, méchant, vindicatif: il a tort d'afficher un orgueil intraitable. La véritable grandeur, a dit Labruyère, se laisse toucher et manier.

Sans doute on est excusable de se faire illusion sur la portée de son mérite: c'est la tendance générale de l'humanité. Rien de plus simple, de plus naturel que de se croire un grand homme de dix-huit à vingt-cinq ans: on n'a pas encore mesuré ses forces; on n'a pas lutté contre les obstacles; on n'est qu'un enfant, pas autre

chose. C'est ainsi que les étudiants allemands sont turbulents et démagogues dans la même période de la vie. Si plus tard on persiste, malgré les échecs, et même malgré certains succès, on mérite d'être rangé dans la classe des incurables.

Nous l'avons souvent pensé, souvent dit : il est très difficile de s'établir grand homme, mais après les efforts de l'artiste, qui veut absolument devenir grand, quoi de plus plaisant que l'opiniâtreté du journaliste, qui veut absolument le forcer à rester petit!

En définitive, il faut se laisser être grand homme si la nature le permet, et non s'obstiner à se faire grand homme, malgré la nature, par soi-même ou par ses amis.

Paul SMITH.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Sixième article.*)

Il s'agit maintenant des instruments à vent, de bois et sans anche : les flageolets et les flûtes.

Des premiers j'ai peu de chose à dire. Malgré le talent vraiment remarquable de certains virtuoses, malgré le plaisir qu'un solo de flageolet bien exécuté peut faire quelquefois, il n'en est pas moins vrai que ce petit sot instrument n'a jamais été employé par les maîtres de l'art, et qu'ils ont eu raison de l'exclure de leurs orchestres. Dans les airs de danse d'un caractère sémillant et gai il n'est cependant point déplacé ; mais c'est, je crois, la seule exception qu'on puisse citer en sa faveur. Son timbre a quelque chose de mesquin, de commun, qui le rend inconciliable avec toute œuvre d'un style tant soit peu élevé ; son étendue n'est guère que de deux octaves, et, à l'exception de ses trois ou quatre dernières notes aiguës, il n'a qu'une assez faible sonorité.

Les flûtes, au contraire, sont presque indispensables dans l'instrumentation, bien qu'on les fasse figurer souvent dans des morceaux où il serait mieux qu'elles ne fussent pas entendues. Elles ont, avec une étendue de près de trois octaves, une agilité excesssive qui les rend également propres aux traits rapides (diatoniques ou chromatiques) et aux arpéges ; leur sonorité est douce dans le médium, assez perçante à l'aigu et très caractérisée au grave.

Le timbre du médium et du haut n'a pas d'expression spéciale bien tranchée. On peut l'employer pour des mélodies ou des accents de caractères divers, mais sans qu'il puisse égaler cependant la gaieté naïve du hautbois ou la noble tendresse de la clarinette. Il semble donc que la flûte soit un instrument à peu près dépourvu d'expression, qu'on est libre d'introduire partout et dans tout, à cause de sa facilité à exécuter les groupes de notes rapides, et à soutenir les sons élevés utiles à l'orchestre pour le complément des harmonies aiguës. En général cela est vrai ; pourtant en l'étudiant bien, on reconnaît en elle une expression qui lui est propre, et une aptitude à rendre certains sentiments qu'aucun autre instrument ne pourrait lui disputer. S'il s'agit, par exemple, de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du médium de la flûte, dans les tons d'*ut* mineur et de *ré* mineur surtout, produiront certainement la nuance nécessaire. Un seul maître me paraît avoir su tirer grand parti de ce pâle coloris : c'est Gluck. En écoutant l'air pantomime en *ré* mineur qu'il a placé dans la scène des Champs-Élysées d'Ophée, on voit tout de suite qu'une flûte devait seule en faire entendre le chant. Un hautbois eût été trop enfantin et sa voix n'eût pas semblé assez pure : le cor anglais est trop grave ; une clarinette aurait mieux convenu sans doute, mais certains sons eussent été trop forts, et aucune des notes les plus douces n'eût pu se réduire à la sonorité faible, effacée, voilée, du *fa naturel*, du médium et du premier *si bémol* au-dessus des lignes, qui donnent tant de tristesse à la flûte dans ce ton de *ré* mineur, où ils se présentent fréquemment. Enfin, ni le violon, ni l'alto, ni le violoncelle, traités en solos ou en masses, ne convenaient à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée ; il fallait précisément l'instrument choisi par l'auteur. Et la mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie. C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue ; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée...... Quel poëte!..

Un effet remarquable par sa douceur est celui de deux flûtes exécutant dans le médium des successions lentes de tierces, en *mi bémol* ou en *la bémol*, tons extrêmement favorables au velouté des sons de cet instrument. On en trouve de beaux exemples dans le chœur des prêtres, au premier acte d'Œdipe : *O vous que l'innocence même ;* et dans la cavatine du duo de la Vestale : *Les dieux prendront pitié*. Les notes *si bémol*, *la bémol*, *sol*, *fa* et *mi bémol* des flûtes ont, ainsi goupées, quelque chose de la sonorité de l'harmonica. Des tierces de hautbois, de cors anglais ou de clarinettes, n'y ressembleraient point. Les sons graves de la flûte sont peu ou mal employés par la plupart des compositeurs ; Weber, dans une foule de passages du Freyschütz, et, avant lui, Gluck, dans la marche religieuse d'Alceste, ont pourtant montré tout ce qu'on en peut attendre pour les harmonies empreintes de gravité et de rêverie. Ces notes basses, je l'ai déjà dit, se mêlent fort bien aux sons graves des cors anglais et des clarinettes dans le chalumeau ; ils donnent la nuance adoucie d'une couleur sombre. En général, les maîtres modernes écrivent les flûtes trop constamment dans le haut ; ils semblent toujours craindre qu'elles ne se distinguent pas assez au-dessus de la masse de l'orchestre. Il en résulte qu'elles prédominent, au lieu de se fondre dans l'ensemble, et que l'instrumentation devient perçante et dure plutôt que sonore et harmonieuse.

Les flûtes ont une famille, comme les hautbois et les clarinettes, et tout aussi nombreuse. La grande flûte dont nous venons de parler est la plus usitée. Pour les orchestres ordinaires, on n'écrit ordinairement que deux parties de grande flûte ; souvent, néanmoins, des accords doux tenus par trois flûtes seraient d'un excellent effet. Il ré-

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63 et 64.

sulte une sonorité charmante de l'association d'une flûte seule dans le haut, avec quatre violons, soutenant une harmonie aiguë à cinq parties. Malgré l'usage, raisonnable cependant, qui fait donner toujours à la première flûte les notes les plus élevées de l'harmonie, il y a des occasions nombreuses de faire le contraire avec succès.

La *petite flûte octave* n'a de sonorité décidée qu'à partir du *ré* du médium; il est presque inutile d'écrire les notes de l'octave inférieure, on les entendrait à peine; et, comme leur timbre n'a rien de particulier, il vaut mieux les remplacer par les sons qui leur correspondent dans la seconde octave de la grande flûte. On abuse étrangement aujourd'hui des petites flûtes, comme de tous les instruments dont les vibrations frémissent, percent ou éclatent. Dans les morceaux d'un caractère joyeux, les sons de la seconde octave peuvent être très convenables; les notes supérieures *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si bémol*, sont excellentes (fortissimo) pour les effets violents et déchirants; dans un orage, par exemple, ou dans une scène d'un caractère féroce, infernal. Ainsi la petite flûte figure on ne peut mieux dans le quatrième morceau de la symphonie pastorale de Beethoven, tantôt seule, à découvert, au-dessus du tremolo grave, des altos et des basses, et imitant les sifflements d'un ouragan dont toute la force n'est pas encore déchaînée, tantôt, sur des notes plus aiguës, avec la masse entière de l'orchestre. Gluck, dans la tempête d'*Iphigénie en Tauride*, a su faire grincer plus rudement encore les sons hauts de deux petites flûtes à l'unisson, en les écrivant, dans une succession de sixtes, à la quarte au-dessus des premiers violons. Le son des petites flûtes sortant à l'octave supérieure produit par conséquent avec les premiers violons des suites de onzièmes dont l'âpreté est là on ne peut mieux motivée. Dans le chœur des Scythes, du même opéra, les deux petites flûtes doublent à l'octave les grupetti des violons; ces notes sifflantes, mêlées aux aboiements de la troupe sauvage, au fracas rhythmé et incessant des cymbales et du tambourin, font frémir. Tout le monde a admiré le ricanement diabolique des deux petites flûtes en tierces, dans la chanson à boire du Freyschütz. C'est une des plus heureuses inventions de l'orchestre de Weber.

C'est Spontini qui, dans sa magnifique bacchanale des Danaïdes (devenue depuis un chœur orgique de Nurmahal), a eu le premier l'idée d'unir un cri bref et perçant de petites flûtes à un coup de cymbales. La singulière sympathie qui s'établit, dans ce cas, entre ces deux instruments si dissemblables, n'avait pas été soupçonnée auparavant. Cela tranche et déchire instantanément comme un coup de poignard.

Ces divers exemples, et d'autres encore que je pourrais citer me semblent admirables sous tous les rapports. Beethoven, Gluck, Weber et Spontini ont ainsi fait un usage ingénieux autant qu'original et raisonnable de la petite flûte. Mais quand j'entends cet instrument employé à doubler à la triple octave le chant d'une basse-taille, à jeter sa voix stridente au milieu d'une harmonie religieuse, à renforcer, à aiguiser, pour l'amour du bruit seulement, la partie haute de l'orchestre, du commencement à la fin d'un acte d'opéra, je ne puis m'empêcher de trouver ce mode d'instrumentation d'une platitude et d'une stupidité dignes, pour l'ordinaire, du style mélodique auquel il est appliqué.

La petite flûte peut être d'un heureux effet dans les passages doux, et c'est un préjugé de croire qu'elle ne puisse jouer que très fort. Quelquefois elle sert à continuer l'étendue dans le haut de la grande flûte, en la faisant succéder à celle-ci au moment où les notes aiguës vont lui manquer. Le passage de l'un à l'autre instrument peut être alors aisément ménagé par le compositeur, de manière à ce qu'il semble qu'il n'y a qu'une seule flûte d'une immense étendue. Un exemple charmant de ce stratagème se trouve dans une phrase exécutée *pianissimo* sur une tenue grave des instruments à cordes, au premier acte de l'opéra *le Dieu et la Bayadère*, de M. Auber. On se sert avantageusement dans les musiques militaires de trois autres flûtes qui pourraient être aussi d'un grand secours aux orchestres ordinaires; ce sont la flûte *tierce* (dite en *fa*), la flûte *neuvième* (dite en *mi bémol*), et la petite flûte dixième (dite en *fa*) qui est à l'octave haute de la flûte tierce. Disons tout de suite que les flûtes qu'un usage ridicule désigne de la sorte ne sont pas plus en *fa* et en *mi bémol* que la grande flûte ordinaire n'est en *ré*. Elles sont à la tierce, à la neuvième et à la dixième mineures au-dessus de celle-ci. Or, comme la flûte ordinaire rend les sons tels qu'ils sont écrits, comme son *ut* fait *ut* et non pas *ré*, comme elle est au même diapason que les clarinettes en *ut*, que les cors en *ut*, que les trompettes en *ut*, au même diapason que les violons, les altos et les basses, il s'ensuit qu'elle est en *ut* et non en *ré*, que les flûtes tierces et dixièmes sont en *mi bémol* et non en *fa*, et enfin que la flûte *neuvième mineure* est en *ré bémol*, et non en *mi bémol*.

Ces flûtes diverses, qui augmentent à l'aigu l'étendue de l'instrument, sont plus utiles encore par la facilité qu'elles donnent à l'exécution pour les morceaux écrits dans des tons chargés de dièzes ou de bémols, et conséquemment assez scabreux pour les flûtes ordinaires. Le timbre de la flûte tierce, d'ailleurs, n'est pas exactement semblable à celui de la grande flûte; il est plus favorable aux mélodies joyeuses et brillantes. Il est donc fâcheux que, pour caractériser davantage cette tendance expressive des flûtes hautes, sans avoir recours aux sons trop perçants en mainte occasion des plus aiguës, on ne fasse pas des flûtes quintes en *sol*. Dans les tons diézés, usités de préférence pour les morceaux où le *brio* doit dominer, cette flûte moyenne, jouant toujours avec un dièze de moins que le reste de l'orchestre (en *ré* pour le ton de *la*, en *la* pour le ton de *mi*, etc.), ferait, je crois, merveilles. On peut ajouter aux grandes flûtes une allonge nommée la *patte d'ut*, qui donne l'*ut* et l'*ut* dièze bas, dernier son au grave de l'échelle de cet instrument. Elle serait inutile si nous avions la *Flûte d'amour*, dont le diapason, d'une tierce mineure au-dessous de la flûte ordinaire (en *la* par conséquent), et le timbre doux et moelleux produiraient des contrastes délicieux. Elle est à peu près inconnue malheureusement. En réunissant ainsi dans l'orchestre les familles complètes de tous les instruments à vent, on obtiendrait, je n'en doute pas, des résultats dont les *jeux de flûtes* et les *jeux d'anches* de l'orgue ne peuvent donner qu'une faible idée. On y viendra.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

DU TROISIÈME CONCERT DE LA GAZETTE MUSICALE

ET DE QUELQUES AUTRES.

La richesse, l'abondance, la diffusion, et par conséquent la profusion, sont dans l'art : la musique se mêle à tout, est partout, fait de tout ; elle ébrauche des mariages au moyen de la *Fantaisie de Moïse* ou de la cavatine de la *Favorite* ; elle procède aux charivaris ou aux conciliations politiques ; elle fait entendre des *galops* à l'église et des *Stabat mater* en carnaval. Naguère on attendait pour ce dernier genre de musique le temps des concerts spirituels ; maintenant c'est pendant nos saturnales carnavalesques qu'on pleure avec la mère divine sur son fils qui pendait sur la croix (*pendebat filius*). Nous sommes dans un tohu-bohu artistique et social, comme au temps du festin de *Trimalcion*, en attendant celui de Balthazar.

Nous avons assisté, il y a quelques jours, à l'ouverture de l'Athénée royal de Paris, rue de Valois, qui vient de se régénérer. M. Richelmi a chanté dans cette séance plusieurs tendres romances ; et à ces lieux-communs d'amour, dits avec cette voix féminine que vous lui connaissez, se sont mêlés une vingtaine de morceaux de musique qu'il serait trop long de vous citer. Tout cela a été précédé d'un discours d'ouverture sur la science religieuse, jeté à l'auditoire par M. Glad ou Glade, d'une façon abrupte, ne cadrant pas trop avec le sujet qui demandait un peu plus d'onction, de ce *molle facetum* d'Horace qui appelle l'attention, et, par suite, la persuasion. Nous avons entendu un Anglais dire à son voisin, en écoutant le débit sacadé de l'orateur : Jé ne était pas very glad du discourse de M. Glad ; et notre habitant de la perfide Albion, après avoir poussé une douzaine de oh ! oh ! oh ! bruyants, de s'écrier avec une radieuse satisfaction : It is a pretty pun, cé était un bien bon calembourg. I am not very glad of master Glad. Oh ! oh ! oh !

— Une autre institution littéraire et musicale, la société Philotechnique, espèce d'institut au petit pied, fiche de consolation ou d'attente de ceux qui ne sont pas de l'Académie ou qui espèrent y arriver, la société Philotechnique donc, a tenu sa quarante-septième séance annuelle dans la salle du conservatoire de musique. Nous avons remarqué de fort jolis contes en vers, entre autres l'*octroi* et la *lecture* aussi facilement que spirituellement écrits et dits par M. Roux de Rochelle. M. Léon Bertrand a déclamé aussi une scène d'une comédie intitulée *Les Collaborateurs*, dont il est l'auteur. Ce fragment a fait généralement plaisir. Le style en est ferme et la versification brillante. La musique est venue ensuite. Un trio pour hautbois, basson et piano a été exécuté avec talent par MM. Soler, Jancourt et mademoiselle Seligmann, dont c'était le début en public. Cette jeune personne a plus que des dispositions, elle a devant elle un bel avenir de pianiste. Son frère a dit sur le violoncelle un solo de sa composition, avec toute la suavité d'exécution qu'il possède au plus haut degré. Mademoiselle Dobré nous a chanté : *Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire*, etc., avec un talent tel, qu'il n'y a pas un auditeur qui n'eut le désir que ces mots dits par une si jolie bouche ne lui fussent adressés.

— Et maintenant nous en venons au troisième concert de la *Gazette musicale*, qui n'a pas été inférieur aux deux précédents. La séance s'est ouverte par un quintette en *sol* mineur de Mozart, renfermant, comme on sait, un admirable *adagio* qui a transporté d'admiration tout l'auditoire, tant par la beauté de l'œuvre que par l'exécution supérieure de MM. Alard, Armingaud, Chevillard et Chaine. M. Meyerhofer a chanté ensuite un air de la *Camilla*, de Paer, propre à bien faire ressortir les belles cordes basses de sa voix. Il a montré plus de sûreté d'intonation et d'aplomb que précédemment. MM. Haas, Albrecht, Leissement et Dunan ont dit trois morceaux à quatre voix, parmi lesquels on a remarqué et justement applaudi un *Rataplan*, imitation du tambour fort originale.

Madame Duflot-Maillard, qui avait déjà une réputation d'excellente chanteuse en France, a été la faire consacrer à l'étranger. L'Italie, l'Allemagne, Berlin et le festival de Hambourg ont vu briller récemment cette habile cantatrice. Elle nous a fait entendre la cavatine de *la Gazza-Ladra : Di piacer mi balza il cor*, etc. Dans ce morceau qu'on avait laissé reposer si long-temps, madame Duflot-Maillard a déployé une bonne méthode, une justesse parfaite, et des broderies du style le plus élégant. Un trio de Beethoven, chanté (pour la première fois à Paris) par MM. Alexis Dupont, Meyerhofer et mademoiselle Lia Duport, a été l'occasion, pour les admirateurs du grand symphoniste, d'apprécier son génie sous une nouvelle face. Ce trio, sur des paroles italiennes, offre un tissu d'harmonies vocales des plus curieux. C'est et ce n'est point de la musique italienne, comme ce n'est pas non plus de la musique allemande. C'est quelque chose enfin d'un style serré, comme le trio des masques du *Don Giovanni* de Mozart. Nous pensons que les exécutants le diront avec plus de sûreté, d'ensemble et de verve une autre fois, car c'est de la musique difficile qui ne s'exécute et ne se comprend pas de prime abord. Mademoiselle Lia Duport a chanté un air italien, pur sang, avec une audace, un *brio* qui ne font que croître et embellir. Jamais cette jeune cantatrice n'avait montré autant de talent, de verve et de goût : aussi des applaudissements redoublés l'ont-ils accueillie. Il a été dit ensuite un trio pour piano, violon et violoncelle, composée par M. Schimon, l'habile et soigneux accompagnateur des concerts de la *Gazette musicale*. Ce trio, fort bien exécuté par MM. Alard, Chevillard et l'auteur, est tout-à-fait dans la manière de la jeune école, bien que le premier morceau entre en matière d'une façon scolastique par des *imitations* réitérées placées tout d'abord à la partie du piano qui joue un rôle brillant dans ce drame musical en quatre actes : premier morceau, *scherzo*, *andante* et finale. Le thème du premier morceau est bien ramené, et attaqué enfin d'une manière piquante par le violon. La seconde partie de ce premier morceau est peut-être un peu trop travaillée, trop logique, trop obstinée dans le thème ; mais cela est serré, d'un style chaud, animé ; il y a de la vie, de la jeunesse là-dedans. Le *scherzo* a le degré voulu d'originalité pour ces sortes de pièces. L'*andante* a quelque chose d'excentrique ; il est d'une mélodie distinguée. Ici le compositeur se lance dans la voie idéale, romantique, disons le mot, mais sans divagation. C'est comme une rêverie, une méditation fantastique dans laquelle on voudrait quelquefois une forme plus accusée. Nous avons remarqué une pédale sur le *si* bémol d'un ravissant effet. Le motif du finale, qui est comme un sujet de fugue, a offert au com-

positeur des *stretti* intéressants. Somme toute, ce trio riche, trop riche d'idées, peut-être, annonce un avenir de brillant compositeur instrumental dans M. Schimon.

La délicieuse sérénade de Beethoven, qu'on avait redemandée, a terminé cette charmante matinée musicale qui a reposé et consolé les oreilles des vrais amateurs de nos concerts festivaliens, brillants, bruyants et étourdissants.

Henri BLANCHARD.

THÉATRE ITALIEN.

LA VESTALE,

Opéra-séria en 3 actes; musique de MERCADANTE.

(Première représentation.)

Quoi que certaines gens et M. Spontini lui-même puissent faire, la *Vestale* est toujours le chef-d'œuvre de ce célèbre musicien. Ce serait donc pour le public de nos jours une curieuse occasion de comparer les deux opéras écrits sur le même sujet, et pour Mercadante une grande gloire de pouvoir supporter la comparaison. Par malheur ou par bonheur, l'Opéra français a tout autre chose à faire que de reprendre la *Vestale*, et le succès de la *Reine de Chypre* ne permettra pas de long-temps de sentir le besoin d'une pareille auxiliaire. Mais la comparaison ne s'en présente pas moins inévitable à l'esprit de quiconque a entendu les deux *Vestales*, et ce ne sera qu'en faisant la part des conditions différentes qui régissent les scènes de France et d'Italie qu'il nous sera possible d'apprécier sous un point de vue convenable l'œuvre de Mercadante.

Le sujet de la *Vestale* italienne est le même que celui de la *Vestale* de l'opéra français; et la marche est à peu près semblable dans ces deux ouvrages, sauf quelques incidents et les dénouements qui sont opposés. La première scène s'ouvre par un chœur de vestales coupé par quelques phrases de la grande vestale et de douloureuses exclamations de l'héroïne. Mais ce morceau, qui, dans l'œuvre de Spontini, est empreint de la grandeur et de la pureté antiques, n'est que joli chez Mercadante. Son poëte a donné à sa vestale qui s'appelle Emilia, une amie nommée Giunia. Toutes deux chantent un duo qui doit être fort bien venu par nos cantatrices de salon. Autre chœur de vestales avant le triomphe, et de la même force que le premier. La marche du triomphe est un pas redoublé en contredanse qu'on ne pourrait sans injustice comparer à la marche pompeuse de Spontini. C'est pendant le couronnement que le triomphateur, nommé Decio, apprend que sa maîtresse est vestale. Sa stupeur, son affliction, ses confidences à son ami Publio forment le sujet de l'adagio du finale, qui est magnifique. La mélodie est noble, amplement développée et richement traitée par les sept voix principales. Si le reste de l'opéra répondait à ce bel adagio, Mercadante n'aurait à redouter pour son œuvre la comparaison avec aucun musicien de l'Europe. Il était difficile que la fin de ce morceau fût digne d'un aussi beau commencement : aussi la stretta paraît-elle fort ordinaire; il se pourrait bien qu'elle le fût en effet.

Au commencement du second acte, on entend le son triste du basson, avec lequel concertent successivement le hautbois et la flûte; enfin des arpéges lugubres partant des profondeurs du chalumeau de la clarinette achèvent de colorer cette ritournelle qui émeut d'une manière étrange. La vestale Giunia chante dans le médium une mélodie noble et chaste qui conserve jusqu'à la fin son caractère voilé, et que ne dépare aucun allegro à coup de fouet. Ce délicieux petit morceau offre une pureté de goût à laquelle les compositeurs italiens de ce siècle ne nous ont guère accoutumés. Nous ignorons si le public en a senti toute la valeur. Nous en douterions si le silence général après les morceaux lents et profonds prouvait quelque chose.

Emilia restée seule, on devait s'attendre à quelque air douloureusement passionné comme celui que M. Spontini a fait chanter à sa vestale; nous n'en avons pas entendu. Decio arrive, et sa maîtresse, loin de le recevoir avec des transports de joie, ne montre qu'inquiétude et terreur. Le duo est beau; il est juste de dire que ce morceau n'atteint le ravissement qu'après que Decio a menacé de se tuer. Le feu sacré une fois éteint, le grand-prêtre accourt avec ses prêtres et les vestales. L'air qu'il chante avec chœurs a un beau caractère, du mouvement et une certaine passion sauvage que Morelli a rendue autant que la force de sa voix pouvait le permettre. On y remarque de légères réminiscences de la *Donna del Lago*, de la *Gazza ladra*, et même des *Huguenots*. C'est fort peu de chose; mais la péroraison du chœur offre une ressemblance bien plus avérée avec l'introduction des ténèbres du *Mosè*.

Cette scène, écrite en mineur, se termine par la tierce de Picardie. Elle a produit beaucoup d'effet et a été redemandée. Nous ignorons s'il faut en attribuer le mérite à Morelli ou à la musique en elle-même. Le finale du deuxième acte commence : Emilia s'accuse, son amie Giunia veut s'accuser à sa place; enfin, arrive Decio qui s'accuse aussi. Étonnement général, et adagio en septuor, très bien traité, mais d'une couleur terne. Toutes les voix semblent comme concentrées dans le même registre, on n'entend guère d'autre nuance que le *piano*, cela manque de relief et d'éclat. C'est de la musique qui n'est pas suffisamment poussée à l'effet. L'allegro n'a rien d'assez saillant pour compenser cette impression négative. Dans cet acte, qui est le plus fourni de musique, on entend encore un beau duo énergique entre Decio et son ami Publio, et un bel air, dans lequel Publio anime ses soldats. Seulement, et nous ne disons pas qu'il faille s'en plaindre, comme cet air est chanté par Tamburini, il l'empreint tellement de sa manière, qu'on dirait d'une musique faite exprès et transportée dans tous les opéras où chante Tamburini. Ce deuxième acte, fort bien d'ailleurs, ne se prête pas autant que le premier à la comparaison avec l'œuvre de Spontini. Les éléments et les données ne sont pas les mêmes; toutefois, nous ne pouvons nous empêcher de regretter que le finale, qui pouvait être si riche, n'atteigne pas à la sublimité que Spontini a trouvée avec une si admirable simplicité de moyens. Mais, encore une fois, les conditions du Grand-Opéra français et celle de l'Opéra Italien, qui n'est trop souvent qu'une œuvre temporaire, ne sont pas du tout les mêmes.

On chercherait vainement au troisième acte cet admirable chœur double de prêtres et de vestales, cette combinaison de malédictions impitoyables et de regrets si touchants, qui émeuvent avec tant de solennité dans l'opéra de Spontini. Les chœurs de Mercadante sont bien : c'est tout. On devait s'attendre encore à une prière de la vestale. Le compositeur a donné en place un duo d'adieux

entre celle-ci et Giunia, petit morceau plein d'une douce sensibilité. Quand la vestale est enterrée, et pour jamais, survient Decio furieux, qui veut d'abord tuer le grand-prêtre, et finit par se tuer lui-même. Il chante auparavant un air très court, qui est bien en situation.

Nous l'avons déjà dit : il y aurait injustice à exiger de Mercadante qu'il eût rivalisé de tout point avec Spontini, dont la situation, génie à part, était bien plus favorable. Nous connaissons peu de gens et de partitions auxquelles ces conditions pussent être proposées. Dans le but que Mercadante avait en vue en écrivant cet ouvrage, il a fait une œuvre très remarquable, où les amateurs de *cabalette* ne trouvent pas à s'amuser, il est vrai, mais qui peut intéresser sans interruption, pendant la durée de la séance, quiconque est capable de jouir avec attention.

Mario a fait des progrès très réels en cette circonstance. Il a chanté avec un élan très chaleureux son air de la fin et ses deux duos. Tamburini est toujours aussi bien qu'à l'ordinaire. Madame Grisi, qui n'a pas de cavatines, fait bien ressortir toutes les phrases isolées que lui offre son rôle. Madame Albertazzi a chanté avec une grande pureté tout son rôle, et surtout le morceau triste et si distingué qui orne le deuxième acte.

A. SPECHT.

Revue critique.

ART DU CHANT. Douze études spéciales pour voix de soprano, *avec accompagnement de piano*, composées et dédiées à Sa Majesté le roi Léopold Ier, par JUST GÉRALDY, professeur au Conservatoire de musique de Bruxelles.

Depuis que Righini a écrit le premier recueil de vocalises qui ait été publié ; depuis surtout que Crescentini a donné en France le premier exemple d'une publication de ce genre, il en a paru une quantité prodigieuse qui, sauf les formes des mélodies, reproduisent toujours à peu près le même système ; c'est-à-dire, un mélange de traits et d'ornements de tous les genres, de tous les degrés de difficulté. Nul doute que parmi les maitres qui ont suivi ce système il ne s'en soit trouvé de fort habiles ; mais nul doute aussi qu'ils n'ont point considéré leur art sous un point de vue analytique ; car ils auraient compris que dans l'art du chant, comme dans l'exposé des éléments de la musique, de l'harmonie, du contrepoint, l'étude se porte sur différents ordres de faits, qui doivent être classés dans une gradation systématique de difficultés et de spécialités. Ces professeurs ont cru que, pour cet objet, les traits et les ornements isolés qu'on trouve dans les méthodes de chant suffisent ; mais la sécheresse de cette étude, où rien ne récrée l'oreille des élèves dans la forme ni dans l'harmonie de l'accompagnement, est cause du peu de persévérance qu'ils mettent dans leurs études. Il était donc désirable que ce qu'on a fait pour des vocalises générales, on le fît pour des vocalises spéciales, bien plus profitables aux élèves : c'est ce que vient de faire M. Géraldy avec un rare bonheur.

Je n'ai sous les yeux que les six premières études formant le premier livre des douze annoncés par le titre ; mais elles suffisent pour me donner la preuve que M. Géraldy a parfaitement vu le but qu'il devait atteindre. Le n° 1 a pour objet l'étude du triolet dans toutes les formes imaginables ; le n° 2, les gammes et trilles combinés ; le n° 3, la note répétée ; le n° 4, la gamme chromatique ; le n° 5, l'étude de la syncope ; le n° 6, les arpéges.

La conception de ces études est une des choses les plus neuves qui aient paru de notre temps. Ce que Cramer, Moschelès, Bertini, Liszt, ont fait avec tant de talent pour le piano, si riche de ressources, M. Géraldy a osé l'entreprendre pour la voix, dont le domaine est bien moins étendu, et son talent et sa rare intelligence ont triomphé de la manière la plus complète de difficultés qui paraissaient à peu près insurmontables. Il y a tant de charme dans l'emploi des éléments de ses études ; des formes si neuves dans l'agencement des traits dont il a su former des sortes de cantilènes ; une harmonie si riche, des modulations si neuves, si heureuses dans l'accompagnement, que de ce qui ne semblait pouvoir fournir que l'objet d'une étude sèche et rebutante, il a su faire une œuvre d'art non seulement remplie d'agrément, mais digne d'intéresser tous les musiciens.

Une courte introduction résume en peu de mots la manière dont ces études doivent être travaillées pour atteindre le but que le savant professeur s'est proposé, et indique les mouvements du métronome qui conviennent pour chacune ; ce qui en complète l'utilité.

C'est avec plaisir que je saisis cette occasion de féliciter M. Géraldy sur la direction élevée, consciencieuse et fondamentale qu'il s'est donnée dans la culture de son art. A une époque où tout se rapetisse dans la musique, sauf le bruit, c'est un spectacle digne d'intérêt que celui des efforts d'un artiste pour se maintenir dans la voie où tant de grands chanteurs ont brillé autrefois. Il y a long-temps que je considère M. Géraldy comme l'un des meilleurs professeurs de chant que j'aie connus ; je puis maintenant le placer au rang des compositeurs de mérite.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la sixième représentation de *la Reine de Chypre*.

*** Le grand succès de *la Reine de Chypre*, assuré dès le premier jour, s'est confirmé par quatre représentations toujours de plus en plus brillantes. L'ouvrage est maintenant rendu avec la même perfection et le même éclat dans toutes ses parties. Duprez, Barroilhet, madame Stoltz n'ont jamais trouvé de rôles plus favorables à leur talent supérieur ; Massol, Bouché les secondent très bien. La magnificence du spectacle satisfait les yeux autant que la belle musique d'Halevy enchante l'oreille. *La Reine de Chypre* régnera long-temps à l'Opéra et ailleurs.

*** Mademoiselle Recio, élève de M. Banderali, n'avait encore paru qu'une fois à l'Opéra, dans Inès de *la Favorite* ; elle vient d'aborder le rôle plus important du page du *Comte Ory*. A part un peu d'incertitude dans la mesure à certains passages du premier duo, elle s'en est fort bien acquittée. On a remarqué dans les récitatifs des intentions dont la finesse fait bien augurer de ses dispositions dramatiques. Sa voix d'ailleurs est fraîche et d'un timbre distingué sans être très fort.

*** Mademoiselle de Roissy va quitter Bruxelles, et profiter du temps de congé qui lui reste pour chanter à Toulouse et à Bordeaux.

*** Une jeune cantatrice, qui par son talent et par son zèle, a rendu de grands services à l'Opéra, mademoiselle Elian, quitte Paris à son tour, et se rend à Bruxelles où les succès ne lui manqueront pas. Pour les obtenir, il ne lui faut que des occasions.

*** Le Théâtre Italien s'occupe de la reprise des *Cantatrici Villane*, charmant opéra-bouffe de Fioravanti, dans lequel Lablache chantera et jouera le rôle si comique et si amusant du pauvre compositeur.

*** La reprise des *Deux Journées* est différée sur la réclamation des auteurs, qui n'ont voulu confier qu'à Henri le rôle principal créé par Juliet.

*** *Zampa* se répète toujours à l'Opéra-Comique : *le Diable à l'école* doit être donné très prochainement.

*** Le célèbre ténor Rubini excite tous les jours plus d'enthousiasme à Madrid. Après avoir annoncé le nouveau succès du grand chanteur dans *la Sonnambula*, le *Corresponsal* ajoute : « Voici une nouvelle pour les dilettanti de la belle Andalousie : Il paraît que Rubini, le roi des ténors, qui, s'il n'eût déjà été couronné comme tel par l'Europe, aurait reçu ce diadème à Madrid, se propose de visiter la mauresque Grenade, l'orientale Cordoue, et surtout Séville la belle. Dans ces contrées, où tout est sentiment et harmonie, ses chants qui arrivent à l'âme, vont exciter un enthousiasme aussi grand que le sera le plaisir des dilettanti en apprenant cette nouvelle. »

*** Mademoiselle D'Henin vient d'arriver à Paris. Cette charmante cantatrice, une des élèves les plus remarquables du Conservatoire, et que le public regrette beaucoup de ne pas voir débuter sur une de nos scènes lyriques, a obtenu un grand et légitime succès aux concerts donnés à Lille et à Douai.

*** Les journaux du Havre constatent le grand et légitime succès obtenu par madame Ponilley, la célèbre cantatrice, dans *Lucie de Lammermoor*, dont, grâce à son talent, la vogue a repris un nouvel éclat.

*** Le fils de notre célèbre pianiste, le jeune Arthur Kalkbrenner, vient de composer un Caprice et des Variations pour le piano, qui font très bien augurer de ce talent précoce. Nous nous ferons un devoir d'examiner cet ouvrage avec attention, et d'en rendre compte.

*** Un jeune pianiste d'un talent très remarquable, M. Stamaty, vient de publier une fantaisie sur des motifs de *Richard Cœur-de-Lion*. Cette œuvre nous paraît fort remarquable, et nous en rendrons compte dans un de nos prochains numéros.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 28 *décembre*. — *La Favorite* jouit ici du succès qu'elle obtient sur toutes les scènes où elle se produit. Le quatrième acte est à lui seul une grande composition ; il a tout le charme de la fin de la *Lucie* dans la romance si belle et si touchante de Fernand, et de plus il a le chœur des moines creusant leurs fosses, le chant des vœux, et surtout le magnifique duo entre Fernand et Léonor.

*** *Tours*.—La Société philharmonique vient de commencer sa cinquième année avec un succès toujours croissant. Le second de ses concerts, qui a eu lieu le 20 décembre, et dont le produit est destiné aux pauvres, a offert aux sociétaires et aux nombreux étrangers admis une remarquable et intéressante solennité. Madame la comtesse de Sp...., dont la bonté égale le talent, a fait le plus grand charme de cette fête. Quoique les honneurs de la soirée lui reviennent de droit, il faut dire qu'elle a été merveilleusement secondée par des talents moins élevés que le sien, mais qui néanmoins brillaient encore à côté d'elle, par un orchestre et des chœurs nombreux, intelligents et habilement conduits. Le choix de la musique attestait le bon goût des commissaires. Sans parler de l'ouverture du *Domino Noir*, du trio du *Comte Ory*, de la cavatine avec chœurs *Casta diva* de *Norma*, des variations de Rode chantées, du quatuor de *Moïse*, tous morceaux connus et au niveau de toutes les intelligences musicales, nous devons citer l'ouverture d'*Oberon*, parfaitement rendue, ainsi que l'air duo et chœur du premier acte du même ouvrage. Nous citerons encore les magnifiques chœurs de *Judas Machabée*, d'Haendel, dont l'imposante majesté et la foudroyante exécution ont excité les plus vifs applaudissements.

*** *Poitiers*. — La distribution des prix de l'école gratuite de chant, dirigée depuis quelques mois par M. Auguste Rousseau, avec autant de zèle que de désintéressement, a fourni aux élèves l'occasion de montrer leur talent et leurs progrès. Des chœurs de Haendel, Sacchini, Onslow, Chérubini et Wilhem ont été exécutés par eux sans aucune espèce d'accompagnement et de la manière la plus satisfaisante.

*** *Marseille*, 24 *décembre*. — *Anne de Boulen* vient d'être donnée ; ce qui a nui le plus à cet opéra, c'est la quatrième acte de *la Favorite*. Si Donizetti n'eût pas fait ce quatrième acte, le succès d'*Anne de Boulen* n'eût pas été douteux un seul instant. Godinho et mesdames Roulle et Lecourt ont produit beaucoup d'effet.

*** *Douai*. — Les élèves de l'école de musique ont exécuté le 27 novembre dernier une messe de Zimmers en l'honneur de sainte Cécile. On a remarqué surtout les progrès toujours croissants de ces jeunes gens dirigées avec zèle par M. Dimpre leur professeur, sous la surveillance de M. Eloy da Vicq, fondateur de cet établissement.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 25 *décembre*. — *Le Guitarrero* vient d'obtenir le brillant succès qu'on devait en attendre. La partition de cet ouvrage réunit à une facture savante et distinguée des mélodies marquées au cachet d'une véritable inspiration. Chollet, madame Prévost et Hermann Léon remplissent les principaux rôles. L'instrumentation abonde en détails très fins que de nombreuses répétitions pouvaient seules mettre l'orchestre en état d'exécuter avec exactitude.

*** *Milan*, 24 *décembre*. — *La Maria Padilla*, de Donizetti, doit être donnée dimanche 26. Madame Loëwe fera ses débuts sur la scène italienne dans le rôle principal de cet ouvrage.

*** *Rome*, 7 *décembre*. — M. le prince de Torlonia, chef de la maison de banque de Torlonia et Comp., vient d'engager pour cet hiver une troupe d'acteurs et de chanteurs français, qui donneront, trois fois par semaine, des représentations sur le théâtre de son palais à Rome. A ces représentations ne seront admises que les personnes nominativement invitées par M. de Torlonia.

*** *Constantinople*, 10 *décembre*. — L'ouverture du Théâtre-Italien vient d'avoir lieu ici : une foule considérable se pressait dans la salle. C'est *la Norma* de Bellini que l'on a jouée d'abord : le public n'a pas été mécontent des acteurs principaux, qui sont mesdames Serafina Rubini, prima donna, Giuletta Maggi, contralto, Saverio Giorgio, basso. L'orchestre, incomplet encore, est assez bon : les costumes sont passables. Quant aux décors, on ne pouvait rien attendre de mieux en ce pays.

— 15 *décembre*. — Le feu a pris dernièrement à un théâtre qui se construisait à Péra ; il a été consumé en un clin-d'œil. On accuse le gouvernement d'avoir fait mettre le feu exprès pour faire construire une caserne dans le local qu'il occupait, ce qu'il ne pouvait faire avant à cause de l'autorisation du gouvernement en vertu de laquelle cet établissement s'élevait.

*** *Berlin*, 20 *décembre*. — On vient de publier ici la première livraison d'une collection de *marches favorites pour instruments à vent* en partition et arrangées pour piano. Cette livraison a cela de remarquable que toutes les marches qu'elle renferme ont pour auteurs des membres de familles royales. Ce sont Frédéric-le-Grand, Frédéric-Guillaume III, le prince Frédéric de Prusse (qui réside actuellement à Dusseldorff), les princes Guillaume et Albert de Prusse, le prince royal de Hanovre et le prince royal de Suède et de Norwége.

*** *Schweinfourt*. — La Sainte-Cécile a été célébrée ici par la réunion de chant. Ce qui donnait un nouvel attrait à la fête, c'est qu'il y a huit ans, à pareil jour, la réunion de chant avait tenu sa première séance, et qu'on a profité de l'occasion pour offrir une coupe d'argent à M. Schad, en reconnaissance du zèle et du talent avec lequel cet artiste dirige les études musicales dans cette ville depuis de nombreuses années.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 2.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 9 janvier 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

MM. les Abonnés recevront dans le mois de janvier :

PLUSIEURS NOCTURNES
de Rossini.

ET

UN ALBUM DE CHANT
COMPOSÉ DE 12 MÉLODIES ET ROMANCES
PAR
MM. Meyerbeer, Rossini, Halevy, Donizetti, Dessauer, Labarre, Niedermeyer, Rosenhain, Félicien David, Maurice Bourges et Proch.

—

Pendant le Carnaval nous ne donnerons pas de Concerts. Le quatrième aura lieu dans les premiers jours de février, et les *six autres,* depuis cette époque jusqu'à la fin d'avril.

—

MM. les Abonnés recevront dans le courant du mois la Table des matières contenues dans la *Revue et Gazette musicale de Paris,* année 1841.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Septième article.*)

Le *cor* est un instrument d'un caractère noble et mélancolique; l'expression de son timbre et sa sonorité ne sont pas telles cependant, qu'il ne puisse figurer dans toute espèce de morceaux. Il se fond aisément dans l'ensemble harmonique; et le compositeur, même le moins habile, peut, à volonté, le mettre en évidence ou lui faire jouer un rôle utile autant qu'inaperçu.

Le cor a deux espèces de sons de natures fort différentes, les sons *ouverts*, qui sortent naturellement de l'instrument sans autre secours que celui des lèvres et du souffle de l'exécutant, et les sons *bouchés*, qu'on n'obtient qu'en fermant plus ou moins le pavillon avec la main. Les anciens maîtres se sont bornés, en général, à

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et le numéro 1 de l'année 1842.

l'usage des sons ouverts, qu'ils écrivaient, en outre, il faut l'avouer, très maladroitement. Beethoven lui-même est extrêmement réservé dans l'emploi des sons bouchés, quand il ne traite pas les cors en *solo*; les exemples en sont assez rares dans son orchestre, et quand il y a recours c'est presque toujours pour un effet saillant : ainsi du *la bémol grave* du troisième cor en *mi* bémol, dans le scherzo de la *Symphonie héroïque*, et du *fa dièze grave* du second cor en *ré* dans le scherzo de la symphonie en *la*. Ce système est sans doute infiniment supérieur à la méthode contraire, adoptée aujourd'hui par la plupart des compositeurs français et italiens, et qui consiste à écrire les cors absolument comme des bassons ou des clarinettes, sans tenir compte de la différence énorme qui existe entre les sons bouchés et les sons ouverts, comme aussi entre certains sons bouchés et certains autres, sans se soucier de la difficulté qu'il y a pour l'exécutant à prendre telle ou telle note après une autre qui ne l'amène pas naturellement, de la justesse douteuse, du peu de sonorité ou du caractère rauque, étrange des intonations qu'on prend en bouchant les deux tiers ou les trois quarts du pavillon, sans avoir l'air de se douter enfin qu'une connaissance approfondie de la nature de l'instrument, le goût et le bon sens puissent avoir quelque chose à démêler avec l'emploi des sons que ces maîtres écoliers jettent ainsi à tout hasard dans l'orchestre. La pauvreté même des anciens est évidemment préférable à cet ignorant et odieux gaspillage. Quand on n'écrit pas les sons bouchés pour un effet particulier, il faut au moins éviter ceux dont la sonorité est trop faible et trop dissemblable des autres sons du cor. Le *mi bémol*, le *la naturel*, le *si naturel* du médium, le *fa dièze* du médium (préparé par un *sol*) le *fa naturel* du médium (préparé par un *sol* ou un *mi*), le *ré bémol* du médium (préparé par un *ut*), le *si naturel* bas (préparé par un *ut*) le *la bémol*, le *fa dièze* et le *fa naturel* bas (préparés par un *sol*), le *la bémol* haut (préparé par un *sol*) doivent suffire à l'usage des cors dans l'orchestre. Les autres sons bouchés, tels que le *ré bémol* et le *ré naturel* au-dessous des portées, le *la naturel* bas, le *si bémol* bas et le *la bémol* du médium, ne devraient jamais être employés comme notes de remplissage, mais seulement, je l'ai déjà dit, afin de produire des effets inhérents à leur timbre sourd, rauque et sauvage. Pour un dessin mélodique dont la forme exige impérieusement la présence de cette note, j'excepterais seulement le *la bémol* du médium. Le *si bémol* bas a été écrit une fois par Weber dans la scène de *Freyschutz* où Gaspard conjure Samiel; mais ce son est tellement bouché et conséquemment tellement sourd qu'on ne l'entend pas; il ne pourrait être remarqué que si l'orchestre entier se taisait au moment de son émission. Ainsi, le *la bémol* du médium, écrit par Meyebeer dans la scène des nonnes de *Robert-le-Diable*, quand Robert s'approche du tombeau pour cueillir le rameau enchanté, n'attire tellement l'attention que grâce au silence des autres instruments; et cependant cette note est beaucoup plus sonore que le *si bémol* bas. Il peut résulter, dans certaines scènes d'horreur silencieuse, un très grand effet de ces notes bouchées à plusieurs parties; Méhul est le seul, je crois, qui l'ait entrevu, dans son opéra de *Phrosine et Mélidore*.

La famille de cet instrument est complète; il y a des cors dans tous les tons, bien qu'on dise souvent le contraire. Ceux qui paraissent manquer dans l'échelle chromatique s'obtiennent au moyen d'une allonge qui baisse l'instrument d'un demi ton. Ainsi nous n'avons, à la vérité, formés de toutes pièces, que des cors en *si* bémol bas, en *ut*, en *ré*, en *mi* bémol, en *mi* naturel, en *fa*, en *sol*, en *la* bémol, en *la* naturel, en *si* bémol haut, et en *ut* aigu; mais en ajoutant l'allonge aux tons de *si* bémol et d'*ut* bas, on peut obtenir ceux de *la* bas et de *si* naturel, et, par le même moyen, transformer le ton de *ré* en *ré* bémol (ou *ut*-dièze), et le ton de *sol* en *sol* bémol (ou *fa* dièze).

Or, si les anciens orchestres ne possédaient que deux cors, partout aujourd'hui les compositeurs en trouvent quatre. Dans le premier cas, tout en utilisant habilement les sons bouchés, les ressources de l'instrument seront assez bornées, lorsqu'il s'agira de sortir de la tonalité principale; dans le second au contraire, lors même qu'on ne voudrait se servir que des sons ouverts, par le croisement des tons, il est facile d'y parvenir. Ainsi, dans un morceau écrit en *la* bémol, par exemple, le compositeur peut employer quatre cors dans le même ton, c'est la plus mauvaise manière; ou deux cors dans un ton et deux cors dans un autre, ce qui vaut incomparablement mieux; ou le premier et le second cor dans le même ton, le troisième dans un autre, et le quatrième dans un autre, procédé préférable encore; ou enfin quatre cors dans quatre tons différents, ce qu'il faut faire dans le cas où l'on ne voudrait se servir que des sons ouverts. Ce seraient, pour le ton que je viens de désigner : premier cor en *la* bémol, deuxième en *fa*, troisième en *mi* naturel, quatrième en *ut*. Au moyen de ces quatre tons divers, il y a très peu d'accords où l'on ne puisse introduire quatre ou trois ou au moins deux notes ouvertes des cors. Mais quand on veut, comme le sens commun indique de le faire, se servir aussi bien des bonnes notes bouchées que des sons ouverts, il suffit de choisir un ton pour les deux premiers cors, un autre ton pour le troisième et un autre pour le quatrième. D'ailleurs le genre des phrases plus ou moins mélodiques qui doivent être exécutées par les cors à deux ou à trois parties, la nature et le nombre des modulations, les effets à produire dans le cours d'un morceau et la forme des accompagnements, doivent avant tout guider le compositeur et déterminer son choix. Il faut se garder en outre d'écrire les différents cors d'une manière uniforme, en donnant aux tons aigus une étendue dans le haut qui n'est accessible qu'aux tons graves, et en écrivant, pour les tons graves, certaines successions de notes rapides dans le bas de l'échelle, qui (eu égard à la lenteur des vibrations) ne peuvent sortir que dans un mouvement plus lent ou sur un ton haut. On doit aussi tenir compte, jusqu'à un certain point, de l'habitude fâcheuse, à mon sens, que conservent encore beaucoup d'exécutants de se diviser en joueurs de premier cor et joueurs de second cor, comme s'il s'agissait de deux instruments différents. Les uns, se servant d'une embouchure étroite qui aide l'émission des tons hauts, ont en conséquence autant de facilité à monter que de peine à descendre, ce sont les premiers cors; il ne faut pas compter sur eux pour les notes de l'extrémité inférieure. Les autres, avec leur large embouchure, ont au contraire beaucoup de peine à monter, les sons graves leur sont plus familiers; à eux les pédales sur le *sol*, le *contre-ut* et le *contre-sol* bas : ce sont les seconds cors. D'où il suit encore qu'il vaut mieux, quand on se sert de plusieurs tons divers à la fois, donner les tons aigus aux premiers cors et les tons

graves aux seconds. Une autre précaution que beaucoup de compositeurs négligent à tort, est celle de ne pas faire l'exécutant changer dans le même morceau un ton très haut contre un autre ton très grave, et réciproquement. Le corniste trouve fort incommode le passage subit du ton de *la* haut, par exemple, à celui de *si bémol* bas, et au moyen des quatre cors qui se trouvent aujourd'hui dans tous les orchestres, il n'y a jamais nécessité de faire, pour les changements de ton, des sauts aussi disproportionnés.

Aucun maître, à mon avis, n'a su tirer des cors un parti plus original, plus poétique en même temps et plus complet que Weber. Dans ses trois chefs-d'œuvre, *Oberon*, *Euryanthe* et *le Freyschutz*, il leur fait parler une langue admirable autant que nouvelle, que Méhul et Beethoven seuls semblent avoir comprise avant lui, et dont Meyerbeer, mieux que tout autre, a maintenu la pureté. Le cor est, de tous les instruments de l'orchestre, celui que Gluck écrivit le moins bien; la simple inspection d'un de ses ouvrages suffit pour mettre à nu son peu d'adresse à cet égard : il faut pourtant citer comme un trait de génie les trois notes de cor imitant la conque de Caron dans l'air d'*Alceste* « Caron t'appelle! » Ce sont des *ut* du médium, donnés à l'unisson par deux cors en *ré*; mais l'auteur ayant imaginé de faire aboucher les deux pavillons l'un contre l'autre, il en résulte qu'ils se servent mutuellement de sourdine, et que les sons en s'entrechoquant prennent un accent lointain et un timbre caverneux de l'effet le plus étrange et le plus dramatique. Je crois cependant que Gluck eût obtenu le même résultat avec le *la* bémol bouché du médium de deux cors en *sol* bémol. Mais peut-être, à cette époque, les exécutants n'étaient-ils pas assez sûrs de prendre des intonations pareilles, et l'auteur fit-il bien d'user de ce singulier procédé pour assombrir et éloigner le son le plus ouvert du cor en *ré*.

Rossini, dans la chasse du second acte de *Guillaume Tell*, a eu l'idée de faire exécuter un trait diatonique par quatre cors en *mi* bémol à l'unisson. C'est fort original. Quand on veut ainsi réunir les quatre cors, soit sur un chant soutenu, soit sur une phrase rapide qui nécessite l'emploi des sons bouchés et des sons ouverts, il vaut incomparablement mieux (à moins d'une idée basée sur la différence même et l'inégalité de ces sons) les mettre dans des tons différents; les notes ouvertes des uns, compensant ainsi le peu de sonorité des notes bouchées qui leur correspondent chez les autres, rétablissent l'équilibre et donnent à la gamme entière des quatre cors unis une sorte d'homogénéité. Ainsi, pendant que le cor en *ut* donne le *mi* bémol (bouché), si le cor en *mi* bémol donne l'*ut* (ouvert), le cor en *fa* le *si* bémol (ouvert), et un cor en *si* bémol bas le *fa* (moins ouvert), il résulte de ces quatre timbres différents un quadruple *mi* bémol d'une fort belle sonorité; et l'on comprend qu'il en soit à peu près de même pour les autres notes. Un procédé avantageux pour l'emploi d'un cor, et dont je ne connais qu'un seul exemple, consiste à faire trois ou quatre cors en différents tons se succéder pour l'exécution *d'un solo* chantant. Chacun d'eux prenant ainsi dans la phrase les notes qui correspondent à ses sons ouverts, il en résulte, si les fragments mélodiques sont adroitement enchaînés les uns aux autres, un chant qui a l'air d'être exécuté par un seul cor dont toutes les notes sont égales et ouvertes.

J'ai dit en commençant que le cor était un instrument noble et mélancolique, malgré ces *joyeuses fanfares* de chasse qu'on cite si souvent. En effet la gaieté de ces airs résulte plutôt de la mélodie elle-même que du timbre des cors; les fanfares de chasse ne sont vraiment *joyeuses* que si elles sont jouées sur des *trompes*, instrument peu musical, dont le son strident, tout en dehors, ne ressemble point à la voix chaste et réservée des cors. En forçant d'une certaine manière l'émission de l'air dans le tube du cor, on arrive cependant à le faire ressembler à la trompe; c'est ce qu'on appelle faire *cuivrer* les sons. Cela peut être quelquefois d'un excellent effet, même sur des notes bouchées. Quand il s'agit de forcer des notes ouvertes, les compositeurs exigent ordinairement, pour donner au son toute la rudesse possible, que les exécutants lèvent les pavillons; ils indiquent alors la position de l'instrument par ces mots : *pavillons en l'air*. On trouve un magnifique exemple de l'emploi de ce moyen, dans l'explosion finale du duo d'*Euphrosine et Coradin*, de *Méhul*: « Gardez-vous de la jalousie! » Encore sous l'impression de l'horrible cri des cors, Grétry répondit un jour à quelqu'un qui lui demandait son opinion sur ce foudroyant duo : « C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs! »

Le *cor à pistons*, qui peut, au moyen de son mécanisme particulier, faire toutes les notes ouvertes, rendra sans doute plus tard de grands services à l'instrumentation; mais on ne devra jamais, je le crois fermement, le considérer comme un perfectionnement du cor, dont il diffère par la nuance de son timbre. Il faudra le traiter comme un nouvel instrument, propre surtout à donner de bonnes basses, vibrantes et énergiques, qui n'ont pas cependant autant de force que les sons graves du trombone, auxquels ils ressemblent beaucoup. La fabrication du cor à pistons n'a pas encore été assez étudiée pour faire disparaître le défaut de justesse et l'instabilité de plusieurs sons; cet état d'imperfection a jusqu'à présent empêché la plupart des maîtres d'en faire usage. Ils lui sont hostiles, en outre, parce que depuis son introduction dans les orchestres, certains cornistes se plaisent à jouer sur le cor à pistons les parties de cor ordinaire, trouvant plus commode de donner en sons ouverts avec les pistons les notes bouchées écrites avec intention par l'auteur. Le cor à pistons peut néanmoins produire également les sons bouchés; mais comme son mécanisme n'a d'autre but que *d'ouvrir* tous les sons, il vaut mieux évidemment le laisser dans sa spécialité et demander les effets de sons bouchés aux cors ordinaires seulement.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

Revue critique.

KEEPSAKE DES PIANISTES.

Le temps, le mois, la semaine, les voix, les doigts, tout est à l'Album : aussi vient-il de surgir une maison de commerce sous la raison Chopin, Doehler, Fontana, Stephen Heller, Henselt, Kalkbrenner, Mendelssohn, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Edouard Wolff et compagnie, qui jette dans la circulation musicale un charmant recueil de pensées, de romances, d'études mêmes pour le piano sous le nom de Keepsake, titre un peu moins usé que celui d'Album. Le mot compagnie à la suite de

tous ces instrumentistes habiles se résume en Rossini, qui figure dans le recueil par une jolie valse qu'il a sans doute donnée au premier venu comme on offre une prise de tabac, et à laquelle, probablement, le maître n'attache pas plus d'importance. Cette étincelle musicale en *fac simile* du grand compositeur ouvre le volume. Après cette valse facile, légère, à laquelle vous trouvez une physionomie de connaissance et qui se place naturellement sous vos doigts, comme si vous l'aviez déjà jouée, vient un *Prelude* de Chopin, morceau serré, difficile, modulé richement, plein de cette originalité, de cette excentricité qui caractérisent la musique de cet habile pianiste. Cette étude en style lié est suivie d'un *Impromptu*, espèce de barcarole, puis d'une *Tarentelle* dédiées à son ami Wolff, par Doehler; ces deux morceaux demandent une extrême légèreté dans les deux mains. Le dernier, écrit en mesure à cinq temps, rhythme peu usité, déroutera plus d'un exécutant, mais plaira, piquera par sa singularité.

Le *Caprice* par Jules Fontana, qui n'a pas encore beaucoup écrit ou publié de musique, mais qui est digne de figurer en si bonne compagnie, est une sorte de marche nocturne modulée d'une façon neuve. C'est un fort joli morceau et d'une riche harmonie qui semble inspiré par le génie mélancolique de Chopin.

La *Petite Mendiante* d'Heller, chanson naïve, semble vous raconter simplement la vie exempte de passion d'une jeune fille qui va demandant sa vie. C'est une simple élégie vous attristant doucement sans vous navrer le cœur, et qui s'arrête au moment où on serait tenté de pleurer.

Le *Chant du Berceau*, par Henselt, est d'un rhythme quelque peu tourmenté par les syncopes, et d'une difficile exécution. Cela est comme tout ce qu'écrit cet habile pianiste, recherché et surtout très distingué; puis vient une étude héroïque, intitulée : *Ajax*, de Kalkbrenner. Le compositeur a-t-il voulu peindre la colère du fils de Télamon après la dispute des armées d'Achille, ou celle de l'autre Ajax, fils d'Oïlée, luttant contre les flots et menaçant les dieux sur le rocher où il s'était réfugié et que brisa Neptune d'un coup de son trident pour punir le Grec orgueilleux de son impiété? C'est un point mythologique que M. Kalkbrenner aurait dû et aurait pu facilement éclaircir, à présent qu'on écrit des études de piano avec prologues. Quoi qu'il en soit de cette *furie* de l'un ou l'autre Ajax, cela forme un morceau fougueux et brillant qui sert de prétexte à un excellent travail pour les deux mains, mais surtout pour la droite.

Il est rare qu'il ne se trouve pas dans ces recueils de différents compositeurs une pièce qui réunisse toutes les sympathies, tous les suffrages. Nous pensons que la barcarole portant le titre de *la Gondole* aura cet avantage. C'est au talent si distingué de Mendelssohn Bartholdy que nous devons cette charmante pensée musicale. Figurez-vous un bateau que vous laissez aller au gré des eaux d'un lac paisible, étendu que vous êtes mollement au fond de ce bateau, respirant les fleurs odorantes de la rive, et fixant vos regards sur un ciel d'azur, vous laissant bercer de toutes les riantes idées de la vie. Il ne manque à ce joli morceau que des paroles exprimant bien ces douces rêveries : on les fera sans doute, car cette musique poétique appelle sa sœur la poésie qui lui répondra.

La *Mélodie* de M. Méreaux, en manquant un peu de largeur, de développement, est néanmoins gracieuse : c'est une jolie romance française. L'harmonie en est d'une richesse élégante; la main gauche semble procéder à la manière de Thalberg.

La *Sérénade*, par Moschelès, est une étude importante par son étendue et les diverses pensées qui la composent. S'il n'y a point unité scolastique et logique dans tout le cours de ce morceau, on y trouve une variété de mélodies et de traits pour les deux mains de l'effet le plus brillant.

M. Osborne a fait un fort joli *Nocturne*, qui semble une suave élégie irlandaise par la simplicité de son langage, n'excluant pas cependant la richesse harmonique. L'*Agitato* de M. Rosenhain est un de ces vagues tourments comme en renferment tant le cœur des artistes. On sait qu'il n'y a rien de plus propre au style *disperato* que le ton de *fa* mineur. C'est donc dans ce ton que l'auteur de l'*agitato* entre en matière par une mélodie bien caractérisée, richement accompagnée à trois parties. Fidèle à sa vocation de pianiste mélodiste, M. Rosenhain poursuit sa pensée mélodique et le dessin de son accompagnement tourmenté comme un homme qui serait poursuivi par un souvenir fatal, ou porterait en lui un stryge dévorant.

Ce n'est qu'au dire de Trissotin que *la ballade est une pièce fade*, car son allure est tendre, d'une expression naïve et douce sous la plume d'un homme de goût et d'imagination. Donc, *la ballade* d'Édouard Wolff est tout empreinte de cette mélancolie d'un récit d'amour malheureux fait par un trouvère au moyen âge, dans le manoir de quelque noble et belle châtelaine. Le récit devient dramatique; l'énergie se mêle à la grâce; et tout cela chaud, animé, mouvementé de pensées incidentes, car il y a en Wolff exubérance d'idées; et cependant, au milieu de toutes ces pensées, la principale marche logiquement jusqu'à la fin de ce morceau, en *ut* dièze mineur, qui module diatoniquement, enharmoniquement et chromatiquement, toujours d'une façon neuve, inattendue et piquante. Telle est la somme de pièces dont se compose le *Keepsake des pianistes*, ce recueil qui résume l'art de jouer du piano en vous donnant un aperçu du style de chacun de nos maîtres actuels.

Réunissez une douzaine d'hommes d'esprit et faites-les causer, poussez-les, il en résultera nécessairement une conversation animée, spirituelle, riche de pensées originales, piquantes, neuves et hardies : c'est ce choc d'esprits divers qui semble avoir présidé à la composition du *Keepsake des pianistes*. Chacun des habiles artistes qui ont concouru à la confection de ce charmant recueil a été jaloux d'y jeter son individualité, et de ne pas se montrer inférieur à ses rivaux. De cette émulation est née une bonne fortune pour les amateurs de piano, qui leur fera passer les plus agréables moments.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Ouverture de la saison d'hiver à la Scala. — Nouvel opéra de Donizetti. — Mademoiselle Sophie Loëwe.

Milan, 30 décembre 1841.

Le 26 courant a eu lieu l'inauguration de l'importante saison du carnaval à *la Scala*. Le célèbre maëstro Donizetti avait écrit expressément pour Milan un nouvel opéra (sa soixante-trot-

sième partition théâtrale, croyons-nous), et mademoiselle Sophie Loëwe, la plus renommée des cantatrices qu'ait aujourd'hui l'Allemagne, avait été engagée pour chanter le rôle principal de cet ouvrage. Hâtons-nous de dire que le maëstro et la cantatrice ont tous deux obtenu le succès le plus franc, le plus incontestable et le plus incontesté.

Maria Padilla, tel est le titre du nouvel opéra de l'illustre maître, a subi, à l'heure où nous écrivons ces lignes, l'épreuve de ses trois premières représentations, et son succès n'a fait que grandir comme il se développera encore par des auditions successives. Tout le monde s'accorde à dire que c'est une des partitions les plus originales et en même temps les plus riches de Donizetti L'auteur a réussi, avec le bonheur ordinaire au génie, à répandre sur sa nouvelle musique une couleur locale qui, sans le libretto et les costumes, suffirait pour indiquer à un spectateur nouveau que l'action se passe en Espagne. La merveilleuse souplesse du talent de Donizetti n'a jamais reçu une plus éclatante application.

Nous ne suivrons pas de Milan pour Paris et scène par scène la marche de ce bel ouvrage; nous nous contenterons de dire que sur dix-sept ou dix-huit morceaux dont se compose cette partition, quinze ont été applaudis souvent avec un entraînement général, et que, dès la seconde représentation, Donizetti, qui s'était abstenu de rester dans l'orchestre, comme c'est l'usage en Italie pour la première ou les premières épreuves d'un opéra nouveau, Donizetti, disons-nous, a été rappelé sur la scène quatorze fois et hier dix-sept, quelle que fût sa modestie à tenter le plus souvent de se dérober à ces bruyantes ovations de la satisfaction publique. Mais le tapage, les applaudissements, les cris: *Maëstro! maëstro!* ne finissaient que lorsque le célèbre compositeur s'était montré, et alors seulement l'action de la pièce pouvait être continuée. Que dire de plus pour constater ce beau et légitime succès? On ne peut pas sténographier les applaudissements sous la dictée d'une foule enthousiaste pour les consigner dans un journal! il faut dresser le procès-verbal des faits, et voilà tout.

Pour nous, nous avons admiré les deux cavatines qui ouvrent la scène après le chœur d'introduction. Celle de la Loëwe, chantée avec la plus rare perfection par cette habile actrice, a fait fanatisme. Donizetti a conçu son ouvrage avec des gradations on ne peut plus heureuses, débutant par la grâce, la coquetterie, l'élégance qui peuvent entourer l'hymen de la sœur de *Maria Padilla*, pour se dramatiser peu à peu, de scène en scène, et éclater à la péripétie de l'ouvrage de la façon la plus tragique. Une introduction chantée par Ronconi, un duo entre celui-ci et *Maria Padilla* (mademoiselle Loëwe); au second acte un superbe chœur qui a produit le plus grand effet, la belle scène entre Don Ruiz (Donzelli) et Don Pèdre (Ronconi); le magnifique finale dans lequel la Loëwe s'est montrée si grande actrice, enfin au troisième acte tous les morceaux indistinctement ont été reçus avec acclamation. Nous allions oublier, (oubli inexplicable!) un ravissant duo entre Maria Padilla et sa sœur, au second acte, duo qui a produit un tel effet que, contre toute habitude et contrairement à tout antécédent analogue, une grande portion du public l'a voulu faire *bisser*. Tous les chœurs sont fort beaux, et nous avons particulièrement admiré celui du troisième acte chanté par les seigneurs français qui accompagnent la jeune princesse que le roi va épouser. Donizetti a réussi avec le plus grand bonheur à donner à ce chœur toute l'allure mélodique française; on dirait un motif trouvé par Auber ou Boieldieu dans leur meilleur jour d'inspiration. Ce chœur contraste le plus heureusement par sa couleur avec celui par lequel répondent les gentilshommes espagnols réunis dans la salle du trône, car Donizetti n'a pas été moins heureux dans ses allures castillanes que dans les autres. Disons pour finir que l'instrumentation de ce bel ouvrage est l'une des plus riches et des plus soignées qu'ait écrites Donizetti. Elle renferme des rentrées, des accompagnements d'une originalité délicieuse; le grand quintetto du troisième acte est sous le double rapport harmonique et mélodique un morceau des plus capitaux et d'une ampleur de style qui révèle le maître. En somme donc, grand succès; journaux, public, artistes, tout le monde est satisfait, et l'évidence de ce beau succès est si éclatante que personne n'oserait tenter d'insinuer des restrictions propres à jeter des doutes dans l'esprit du public qui ne peut juger par lui-même et sur les lieux.

Après ce nouveau et légitime succès, le célèbre maëstro a reçu une nouvelle décoration. C'est la troisième distinction de ce genre que des mains royales attachent à sa poitrine.

Maintenant parlons de mademoiselle Loëwe qui, elle aussi, s'est posée avec éclat devant ce redoutable parterre de l'importante saison du carnaval, à la Scala de Milan, ce premier des théâtres d'Italie. Mademoiselle Loëwe avait contre elle plus d'un obstacle à vaincre; d'abord elle était étrangère, chantant pour la première fois en Italie; elle venait prendre un poste qui avait dû être occupé par la Frezzolini, la cantatrice à tort ou à raison la plus aimée des Milanais. Enfin, en arrivant en Italie, pour la première fois, elle était peu familière avec le style actuel de l'école chantante de ce pays, et avec la langue et surtout la prononciation à l'égard de laquelle les Italiens pardonnent peu aux étrangers; les Allemands en particulier ont sous ce rapport de très grandes difficultés à vaincre. Eh bien! en moins de trois mois, cette habile actrice a su accomplir des études telles, que les auditeurs les plus exigeants avouent que sa prononciation scénique pourrait être enviée par beaucoup de cantatrices italiennes. Dans cette imposante épreuve de la Scala, placée dans toutes les conditions difficiles où elle se trouvait, mademoiselle Loëwe a su, à force de talent, enlever un succès franc, incontesté et d'autant plus éclatant qu'on attendait beaucoup de sa célébrité étrangère. Sa voix possède des qualités de timbre qui la font parfaitement répandre dans l'immense salle où tant de cantatrices s'épuisent. Comme cantatrice, mademoiselle Loëwe peut dès ce jour marcher l'égale des plus renommées que compte aujourd'hui l'Italie; et comme actrice, comme tragédienne lyrique, personne ne peut songer à entrer en rivalité avec elle. Souvent par un mot, un jeu de physionomie, un geste, elle a enlevé toute la salle. Dans le grand duo avec son père devenu fou, elle a un des élans d'âme et d'énergie que le seul génie peut trouver et exprimer. Dans la péripétie de l'ouvrage, Maria Padilla, apprenant de la bouche même du roi d'Espagne qu'il consent enfin à l'épouser, en proie à tant d'émotions diverses, manque de forces pour supporter ce grand triomphe et cette immense joie... elle meurt! Dans toute cette scène, comme cantatrice et comme tragédienne, la célèbre actrice a été inimitable; la salle entière l'a chaque soir rappelée plusieurs fois après la chute du rideau.

Il serait difficile, sans entrer dans toutes les minuties d'un compte-rendu circonstancié, de faire comprendre quelle ingénieuse et saisissante physionomie mademoiselle Loëwe a su répandre sur cette importante création qui débute avec coquetterie, avec élégance, pour s'obscurcir peu à peu et arriver au dénouement aux teintes les plus sombres du drame. Comme cantatrice, mademoiselle Loëwe a exécuté avec une rare perfection des choses de l'ordre le plus difficile. Par une heureuse association de moyens, sa voix si légère, si coquette dans les premières scènes, où tout est encore bonheur et joie, se prête ensuite avec puissance et élan aux accents les plus dramatiques et les plus passionnés. Mademoiselle Loëwe est à la fois une cantatrice de grâce et d'âme. L'difficile fusion de ces deux genres, le rôle de Maria Padilla la présente telle et dans un haut degré de perfection; le public italien l'a reconnu, et les grands applaudissements et les rappels dont elle est l'objet chaque soir le témoignent de la façon la plus incontestable.

Ronconi, dans le rôle du roi d'Espagne, Donzelli dans celui de Don Ruiz, L'Abbadia dans le personnage d'Inès, ont puissamment contribué à la belle réussite de *Maria Padilla*. La Scala a rarement vu un assemblage de talents aussi éminents; aussi chaque soir est-il une solennité pour le public qui accourt en foule. A la troisième représentation, les loges se vendaient cent cinquante francs. C'est tout dire.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *le Dieu et la Bayadère*, pour la rentrée de mademoiselle Louise Fitzjames, suivi de *Giselle*, ballet en deux actes. — Demain lundi, la neuvième représentation de *la Reine de Chypre*.

*** Huit représentations consécutives et l'élévation progressive du chiffre des recettes ont établi d'une manière qui n'a rien d'équivoque le succès du nouvel opéra. En peu de jours la vogue s'est emparée de *la Reine de Chypre*. On en parle partout, et tout le monde veut la voir. Auteur, compositeur et chanteurs peuvent se féliciter mutuellement de la bonne fortune qu'ils doivent à la réunion de leurs talents et de leurs efforts. On redemande toujours la charmante barcarole du second acte, les couplets du troisième; on redemanderait le duo chanté par Duprez et Barroilhet, si la chose était possible. Madame Stoltz,

dans le cinquième acte, produit toujours un effet des plus dramatiques: jamais reine au théâtre n'a montré plus d'énergie et de majesté.

*** Le premier jour de l'an, Poultier a chanté le rôle de Mazaniello dans *la Muette*, avec toute la fraîcheur de sa voix : son indisposition n'a pas laissé de traces.

*** Le *Cabecilla* (en français, *le Chef-de bande*), opéra en un acte et deux tableaux, a pour auteur M. Théodore Anne, l'un de nos meilleurs critiques; la musique en est confiée à M. Ambroise Thomas.

*** On va reprendre les répétitions de *la Rosière de Gand*, ballet qui n'a pas moins de onze tableaux, et pour lequel sera déployé un grand luxe de mise en scène.

*** La vogue des bals de l'Opéra se continue ou plutôt s'accroît d'année en année. Dès le mois de décembre la foule s'y est portée, et tout annonce que le carnaval sera plus favorable que jamais à ce genre de divertissement devenu populaire.

*** Malgré les défenses des tribunaux, le *Stabat* de Rossini, publié par M. Troupenas, a été exécuté vendredi dernier par les artistes de l'Opéra-Italien. M. Aulagnier n'avait même pas pensé à faire opposition, persuadé qu'il ne pouvait que gagner au succès de ce bel ouvrage. L'effet, comme on le pense bien, a été très grand. Cinq morceaux ont excité une vive sensation. Sur ces cinq, un seul, le *Pro peccatis*, admirable air de basse, parfaitement chanté par Tamburini, n'appartient pas à la partition de MM. Aulagnier et Cranz. Dans les quatre autres qui sont tout-à-fait les mêmes que ceux de cette partition primitivement donnée au chanoine Varela, deux, l'*Inflammatus* et le quatuor sans accompagnement : *Quando corpus morietur*, ont été redemandés et répétés de fort bonne grâce, comme l'avait été déjà l'air de Tamburini. La fugue finale, qui est nouvelle, a paru aussi médiocre que celle de la partition originale. On doit espérer et désirer, dans l'intérêt de l'art et même de la solution du procès pendant devant les tribunaux, que cette intéressante épreuve se renouvelle.

*** Par ordonnance de référé de ce jour, M. Debelleyme, président, a fait défense à M. Troupenas de vendre la partition du *Stabat Mater* de Rossini jusqu'à ce qu'il ait été statué sur la question de propriété revendiquée par M. Aulagnier. Mᵉ Mitouflet se présentait pour M. Aulagnier, et Mᵉ Castagnet pour M. Troupenas. M. le président a ajouté que la question de propriété du *Stabat* pourrait être plaidée à l'audience du 12 de ce mois.

*** *Le Diable à l'école* n'a pu être donné vendredi à l'Opéra-Comique, par suite d'une indisposition de mademoiselle Descot. On l'annonce pour lundi prochain.

*** Il est question de reprendre à l'Opéra-Comique *l'Eau merveilleuse*, de Grisar, jouée avec succès au théâtre de la Renaissance.

*** Dans le cours de l'année dernière, l'Académie royale de musique a représenté cinq ouvrages nouveaux (trois opéras, y compris le *Freischütz*, une scène lyrique et un ballet); le Théâtre-Italien, trois; l'Opéra-Comique, dix.

*** Voici le résumé des pertes du monde lyrique en 1841. Auteurs : Désaugiers l'aîné, Théaulon. Compositeurs : Carulli, Félix Blangini, Hippolyte Monpou, Morlacchi, Turcas. Directeurs : Laporte fils, Barbaja.

*** La Société des concerts tiendra aujourd'hui sa première séance au Conservatoire. On y exécutera l'ouverture d'*Oberon*, des fragments de Haendel, une symphonie concertante pour deux violons, et la symphonie avec chœurs de Beethoven.

*** Rubini doit être en ce moment de retour à Paris. Son voyage dans nos départements du Midi s'est signalé par des actes d'une honorable générosité. A Bayonne, le célèbre ténor s'est fait entendre dans la Salle-Barroilhet, et il a voulu que la recette entière s'élevant à 3,000 fr. fût versée à la caisse du bureau de bienfaisance. L'Espagne, qui ne l'avait pas encore possédé, l'a couvert de bravos et de couronnes. On nous écrit que le célèbre ténor a fait sur le théâtre de Madrid une véritable moisson de fleurs, chaque fois qu'il y a chanté. Dernièrement, c'était l'air du deuxième acte de *Sonnambula* qui faisait couler des larmes dans toutes les parties de la salle. Une autre fois, c'étaient les scènes d'*Otello* que les habitants de Madrid, émerveillés, ne pouvaient se lasser d'entendre et d'applaudir. Chacun s'est efforcé de faire accepter à l'illustre chanteur un souvenir de l'enthousiasme du peuple espagnol. Avant tous, la reine a témoigné à Rubini sa satisfaction avec la grâce et la naïveté de son jeune âge. Elle l'a fait appeler dans un entr'acte et lui a remis une épingle et une bague magnifiques, en lui disant : « C'est bien peu de chose pour un si grand mérite ! » Un grand seigneur, le duc d'Osuna, lui a fait présent d'une double épingle en brillants, surmontée d'une couronne de rubis, d'une valeur de 10,000 francs. Enfin, le Lycée de Madrid a voulu faire hommage à Rubini, au nom des musiciens espagnols : il lui a présenté un superbe nécessaire au milieu duquel est placée une colonne qui soutient le buste du chanteur en argent massif. Le récit des succès de Rubini en Espagne est une page nouvelle ajoutée à la biographie de ce chanteur. Cette biographie sera l'une des plus consolantes de notre temps; ce sera celle d'un beau talent et d'un noble cœur.

*** Une actrice que nous avons vue pendant quelque temps à l'Opéra-Comique, mademoiselle Bultel, vient de mourir à Bruxelles. A cette occasion, le Grand-Théâtre a fait relâche, et son affiche était encadrée de noir. Mademoiselle Bultel avait épousé récemment le docteur Van Caneghem.

*** De Bériot vient de recevoir le diplôme de membre de la Société musicale de Vienne, intitulée les Amis de la musique (Die Musick-Freunde).

*** Le célèbre pianiste et compositeur Théodore Doehler a donné deux concerts à Bologne et deux autres à Parme, auxquels assistait la grande-duchesse Marie-Louise; il donnera un grand concert à la Scala de Milan dans les premiers jours de janvier.

*** Depuis que madame la comtesse Rossi (Henriette Sontag) a quitté le théâtre, elle s'est livrée avec ardeur à l'étude de la composition. Dernièrement, à Vienne, chez M. le prince d'Esterhazy et chez M. le prince de Metternich, elle a exécuté une cantate intitulée: *Il naufragio fortunato* (L'heureux naufrage) pour une voix de soprano et chœurs, dont elle a écrit la partition pendant son dernier séjour en Hongrie. Cette œuvre a été accueillie avec le plus grand enthousiasme par la brillante et nombreuse société réunie chez les princes de Metternich et d'Esterhazy; madame de Rossi a reçu de l'Impératrice une lettre autographe où Sa Majesté la prie de chanter sa cantate dans le concert qu'elle donnera dans ses appartements, et auquel sont invitées la famille impériale et toute la cour.

*** M. et madame Mortier de Fontaine viennent d'obtenir de brillants succès à Copenhague où ils ont donné cinq concerts, dont trois au Théâtre Royal et deux à la cour. Le beau contralto de madame Mortier a été admiré dans l'air de *la Clemenza di Tito*, de Mozart: *Non più di fiori*... et dans l'air célèbre de Mitrane de Francesco Rossi. M. Mortier a déployé son exécution brillante et chaleureuse dans plusieurs morceaux de Hummel et dans un nouveau concerto de sa composition. Une ouverture inédite de madame Farrenc, que nous avons entendue il y a deux ans au Conservatoire, a été dite, ainsi que celle de *Waverley*, de M. Berlioz, au deuxième concert de M. Mortier au Théâtre Royal. Ces deux ouvertures ont été demandées et répétées à l'un des concerts que les virtuoses parisiens ont donnés à la cour. Leurs Majestés Danoises se sont approchées plusieurs fois de M. et madame Mortier et leur ont témoigné l'intérêt le plus vif. Avant le départ de M. Mortier, le roi l'a reçu en audience particulière et lui a remis comme souvenir une magnifique bague en brillants. M. et madame Mortier donnent en ce moment des concerts à Hambourg. Le 12 janvier, ils seront à Brême où la Société philharmonique les a engagés pour un de leurs concerts; aussitôt après ils rentreront à Paris.

*** Dans une matinée musicale donnée il y a quelques jours, mademoiselle Clara Loveday, cette jeune pianiste si distinguée, a supérieurement exécuté le trio de Beethoven en *si* bémol, *l'Ange déchu*, de Kalkbrenner, et le duo concertant de Bériot et Osborne sur les motifs de *Guillaume Tell*, avec M. Alard dont le talent grandit aussi de jour en jour. Poultier et mademoiselle Révilly ont obtenu leur part de bravos dans cette matinée.

*** Un jeune et déjà célèbre pianiste allemand, M. Pirkhest, vient d'arriver à Paris, et donnera probablement plusieurs concerts pour nous faire admirer son double talent de compositeur et d'exécutant.

*** Madame Farrenc a eu l'honneur de présenter lundi dernier à madame la duchesse d'Orléans un exemplaire de son deuxième quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse dont S. A. R. avait daigné accepter la dédicace.

*** Depuis plusieurs mois les journaux anglais ne cessent de

nous entretenir du célèbre guitariste Szczepanowski, que le monde musical de Paris a tant applaudi l'hiver dernier. Au nombre des plus beaux succès qu'il a obtenus récemment, on doit compter le concert donné à Londres par la duchesse de Sutherland au profit de nobles exilés, compatriotes du musicien. Aujourd'hui Liverpool, où Szczepanowski avait, il y a quelques années, introduit la guitare comme le seul instrument fashionable, et laissé de nombreux élèves, lui fait des ovations inouïes. On raconte des choses étonnantes de la nouvelle guitare fabriquée à Londres pour l'usage et à l'intention de cet artiste.

*** M. Andrevi, maître de chapelle de la cathédrale de Bordeaux, a fait entendre à un grand auditoire, le 25 décembre, la belle messe de Noël de Lesueur, dont il a dirigé l'exécution d'une manière remarquable.

*** Les journaux de Saint-Quentin annoncent que M. Hippolyte Arnaud doit y donner un concert le 26 de ce mois. Ce jeune ténor est attendu dans plusieurs villes du nord.

*** *L'Album des Lys et des Roses* est dû à la collaboration poétique et musicale de madame Mélanie Waldor et de mademoiselle Octavie Romey. Cette dernière compte à peine dix-huit ans, et la voilà qui prend place parmi nos compositeurs les plus gracieux. Elle a trouvé, pour faire ses premiers pas dans la carrière, l'appui d'un talent et d'un nom aimés du public. La musique de mademoiselle Octavie Romey a eu beaucoup de succès dans les salons où MM. Ponchard, Amat et Arnaud l'ont fait entendre. *Fleurissez-vous*, *la Veillée*, *Blanche colombe*, *Elle est morte*, *le Duo à la Vierge* sont de charmantes inspirations qui trouveront de l'écho à Paris et dans la province. Gavarni a illustré cet Album destiné surtout aux jeunes filles, et auquel toutes les maisons d'éducation ouvriront leurs portes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon, 19 décembre.* — Madame Miro-Camoin est enfin rétablie; elle l'a prouvé d'une manière victorieuse en chantant *les Diamants de la Couronne* avec une voix charmante et une méthode parfaite. D'un ouvrage médiocre madame Miro a fait un chef-d'œuvre. Junca est de retour; on assure qu'il a retrouvé sa voix sous le beau ciel des îles d'Hyères. Pendant l'indisposition de madame Miro, madame Dubreuil, qui n'a la prétention ni de l'égaler ni même de rivaliser avec elle, l'a remplacée avec talent dans le rôle d'Isabelle de *Robert-le-Diable*.

*** *Orléans.* — La Société philharmonique se propose de devenir un institut musical de premier ordre. On bâtit une salle de concert qui pourra contenir 1,200 personnes, et il y aura des cours de chant ainsi que de différents instruments.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Milan.* Dérivis, qui avait quitté notre grand opéra pour aller étudier en Italie, vient d'être engagé par l'impresario Merelli, pour aller chanter au printemps prochain au théâtre impérial de Vienne, qui, comme on sait, ouvre pendant trois mois de chaque année pour entendre les plus célèbres artistes de l'Italie. Dérivis s'est mis entre les mains du célèbre *maestro di canto* Lamperti, qui a pu, en peu de mois, placer le jeune et habile artiste dans des conditions telles, que M. Merelli vient de s'en emparer, pour sa saison de Vienne, qui par son importance lyrique vaut la Scala au temps de carnaval. Dérivis va chanter en compagnie de Moriani, de Donzelli, de la Tadolini, de la Marietta Brambilla, c'est-à-dire avec ce que l'art du chant possède de plus éminent aujourd'hui en Italie. Son emploi est celui de basse-chantante en chef, et Donizetti écrit expressément pour lui le rôle de cet emploi dans l'opéra nouveau qu'il est appelé à composer pour le théâtre impérial de Vienne. Après l'opéra écrit pour lui par l'illustre maestro, Dérivis chantera le rôle important du doge dans *Marino Faliero*, et celui d'*Assur* dans *Semiramide*. Son engagement porte enfin qu'il chantera dans six ouvrages. Nous nous estimons heureux d'avoir à enregistrer l'avantage d'une pareille position, remporté par un de nos compatriotes d'abord, et en particulier par un jeune et laborieux artiste qui, pendant six ans, a su se rendre digne, chez nous, du beau nom artistique que lui avait légué son père. Dérivis, touchant de beaux appointements pour faire une aussi éclatante entrée en carrière dans le style italien, n'obtient du reste que ce que mérite un artiste loyal, laborieux et aussi véritablement distingué que lui. Débuter dans un opéra écrit *ad hoc* par Donizetti, est surtout une bonne fortune dont nous le félicitons; nous espérons bien avoir, dans trois ou quatre mois, à enregistrer le succès *del signore basso assoluto Dérivis*, que l'Italie nous rendra dans quelques années avec le développement heureux de toutes les belles qualités que nous lui connaissons déjà, et dont il faisait récemment preuve nouvelle dans le rôle de *Leporello* de *Don Juan*, qu'il jouait et chantait si bien. En attendant son départ pour Vienne, Dérivis continue ses études avec l'habile maestro Lamperti : il passera l'hiver à Milan.

— On va monter *Giselle* à la Scala de Milan. C'est madame Guy-Stéphan qui remplira le délicieux rôle créé à Paris par la Carlotta Grisi.

— Thalberg a donné à Milan son second et dernier concert. Le succès moral et matériel a été immense, et nous pensons que ce célèbre pianiste aime au moins autant l'un que l'autre. Thalberg a été le *lion* de la haute société milanaise pendant tout son séjour ici.

*** *Lucques.* — La famille Poniatowski ne se distingue pas moins par le talent que par une bonté de cœur et une générosité sans borne. On n'oubliera pas la représentation de *Lucrèce Borgia*, donnée ici le 28 novembre dernier, au bénéfice des pauvres. Les deux princes et la princesse chantaient les principaux rôles. Le prix des places était triple, et cependant la salle ne pouvait contenir la foule des spectateurs. La princesse est, dit-on, admirable comme actrice et comme cantatrice; et l'un des princes, quand même il ne serait ni riche ni prince, ne connaîtrait pas de rival parmi les ténors vivants.

*** *Gand, 27 décembre.* — *La Favorite*, si impatiemment attendue, a fait son apparition jeudi dernier sur notre scène. L'œuvre de Donizetti a été exécutée avec un ensemble et une précision vraiment admirables; et tel qu'il est monté, cet ouvrage est destiné à fixer pour long-temps la foule à notre théâtre. Nous n'en voulons pour preuve que la seconde représentation, qui a produit 2,500 fr.

*** *La Haye, 24 décembre.* La manière grande et noble dont la cour des Pays-Bas accueille et traite les grands artistes étrangers mérite d'être signalée; MM. Batta et Labarre, à peine arrivés à La Haye, le premier à l'invitation du prince d'Orange qui l'avait entendu à Ems, furent aussitôt engagés à une grande soirée chez le prince d'Orange. Le succès de ces virtuoses fut complet. Le roi et les princes de la famille royale témoignèrent eux-mêmes toute leur satisfaction à différentes reprises. Le lendemain, M. Labarre reçut de la part du prince un billet de banque de 500 flor. (1,100 fr.), accompagné de la lettre la plus flatteuse pour ce célèbre harpiste. Une lettre également gracieuse fut adressée à M. Alexandre Batta. Le prince y avait fait joindre d'abord une somme de 500 fr. pour frais de voyage, et ensuite une tabatière en or, garnie de gros brillants et du chiffre couronné du prince, également en diamants, le tout de la valeur de 2,500 fr. M. Laurent Batta, qui avait accompagné son frère au piano, reçut 500 fr. En outre, le roi des Pays-Bas voulut bien recevoir en audience, MM. Batta et Labarre et leur accorder gracieusement la salle de son théâtre, où ces messieurs vont donner, sans être obligés de supporter aucun frais, un brillant concert où toute la cour assistera.

*** *Berlin, 27 décembre.* — On ne s'occupe ici, en ce moment, que de Listz, ce grand artiste, qui ravit et enthousiasme partout où il se fait entendre. Après avoir donné des concerts à Leipzig et à Halle, où il a obtenu des succès foudroyants, il a donné hier son premier concert dans la salle de l'Académie de chant, et il a joué *sept fois*. On ne saurait se faire une idée de l'enthousiasme qu'il a excité avec sa Fantaisie sur *Robert-le-Diable*, l'*Adélaïde* et la *Valse de Bravoura*. Sous peu de jours il donnera son second concert.

— Ernst, le célèbre violon, a donné le 23 son concert d'adieux (*cinquième concert*), et son succès a été complet; il part pour Pétersbourg en passant par Breslaw, Varsovie, Riga, où il est impatiemment attendu. — Mademoiselle Laure Assandri, que nous avons vue naguère au Théâtre-Italien de Paris, et qui depuis a fait de grands progrès, est la cantatrice favorite des Berlinois : on la compare à mademoiselle Sontag, et on la rappelle à chaque représentation.

*** *Vienne.* — En ce moment Donizetti écrit une nouvelle partition sur le poëme de *la Grâce de Dieu*, pour notre théâtre impérial italien. C'est dans cet ouvrage, dont un rôle est spécialement écrit pour lui, que débutera, sous les auspices de l'impresario de la Scala et de Vienne, notre compatriote Dérivis.

*** *Dresde.* — Un opéra nouveau de Reissiger, *Adèle*, a obtenu beaucoup de succès.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Publié par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

GRAND DUO

POUR

PIANO ET VIOLON.

Sur des motifs des

HUGUENOTS,

de Meyerbeer,

PAR

S. THALBERG ET DE BERIOT.

PRIX : 9 fr.

Maison Erard, 13, rue du Mail.

COURS DE HARPE ET D'HARMONIE

dirigés par

M. CHARLES POLLET.

Il sera admis 24 élèves : 16 jeunes gens, 8 demoiselles.

Les élèves se destinant au professorat suivront les cours GRATUITEMENT pendant un an.

CONSULTATIONS

Pour correction d'épreuves et manuscrits, *le Dimanche, de 9 heures à midi.*

S'adresser chez M. CH. POLLET, 5, passage Tivoli, *le Samedi, de midi à 5 heures.*

1 fr. 50 c. la Boîte.

MAURITAINS POUR LA VOIX.

A l'usage du Conservatoire royal de musique et des Théâtres royaux.

Cette préparation, qui donne de la pureté, de la souplesse et de la force à la voix, se recommande aux jeunes sujets qui se livrent à l'étude de la musique vocale.

Le prospectus renferme de précieux renseignements sur le développement et la conservation de la voix. — Chez tous les marchands de musique de Paris et de province. DÉPÔT CENTRAL : chez MM. MEISSONNIER et HEUGEL, rue Vivienne, 2 bis, et au bureau de la SYLPHIDE, rue Laffitte, 1.

Pianos Erard.

NOUVELLE MÉDAILLE D'OR EN 1839. Médailles d'or en 1819, 1823, 1827 et 1834.

PREMIÈRE MANUFACTURE DE PIANOS FONDÉE A PARIS PAR LES FRÈRES ÉRARD,

ET CONTINUÉE

PAR PIERRE ERARD.

Extrait du rapport du Jury de l'exposition de 1839. (M. Savart, rapporteur.)

Pianos à queue.

Sur vingt-six pianos à queue soumis au jury, sept seulement ont été jugés dignes de concourir. Voici les noms des facteurs dans l'ordre où nous les avons rangés sans les connaître :

MM. ÉRARD,
SOUFLETO,
PLEYEL,
KRUGELSTEIN,
PLANTADE,
BOISSELOT,
ROSSELIN.

Comme on peut remarquer que six noms seulement figurent dans cette liste, tandis qu'il y a sept pianos, nous ajouterons que M. Érard en avait présenté deux qui tout d'abord, et à l'unanimité, ont été mis en première ligne, sans qu'il fût possible de donner la préférence à l'un sur l'autre.

Pianos carrés, 3 cordes, 6 octaves et demie.

Sur cinquante-trois pianos la commission en a mis d'abord vingt-deux à part, et sur ces vingt-deux en a réservé sept qui ont été classés par ordre de mérite ; et les noms des facteurs ayant été découverts, la liste suivante s'est trouvée formée :

MM. ÉRARD,
KRUGELSTEIN,
PLEYEL,
WOLFEL,
PAPE,
GAIDON,
HERZ.

Le piano de M. Erard, d'un patron un peu plus grand que celui des carrés ordinaires, l'emportait de beaucoup par l'intensité du son.

Pianos droits à cordes obliques.

Vingt-sept pianos de cette espèce ont été entendus et comparés; nous avons pensé qu'il suffisait d'en réserver quatre en les rangeant toujours par ordre de mérite :

MM. ÉRARD,
MERMET,
GRUS,
MERCIER.

Le jury décerne une nouvelle médaille d'or à M. Pierre Erard, en y joignant les observations suivantes : Que M. Pierre Erard a dignement rempli la tâche de soutenir la grande réputation de l'établissement que son oncle, le célèbre Sébastien Erard, avait créé et qu'il lui a légué. Ses pianos, dans trois genres différents, ont été mis en première ligne, et, nous devons le dire, leur supériorité était marquée.

Les instruments qui sortent des ateliers de M. Erard se distinguent non seulement par la qualité des sons, mais encore par le fini du travail et par la solidité de toutes les parties qui les constituent.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 3.**

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. **G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST** (professeur de composition au Conservatoire), **BERTON** (de l'Institut), **BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS** père (maître de chapelle du roi des Belges), **ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER**, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 16 janvier 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



MM. les Abonnés recevront dans le mois de janvier :

PLUSIEURS NOCTURNES

de Rossini.

ET

UN ALBUM DE CHANT

COMPOSÉ DE 12 MÉLODIES ET ROMANCES

PAR

MM. Meyerbeer, Rossini, Halevy, Donizetti, Dessauer, Labarre, Niedermeyer, Rosenhain, Félicien David, Maurice Bourges et Proch.

Pendant le Carnaval nous ne donnerons pas de Concerts. Le quatrième aura lieu dans les premiers jours de février, et les *six autres*, depuis cette époque jusqu'à la fin d'avril.

MM. les Abonnés recevront dans le courant du mois la Table des matières contenues dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1841.

TROISIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

MONSIEUR,

L'avenir de la musique en Italie, sous le rapport de la composition dramatique, préoccupe bien plus les amis de l'art que son état actuel; car après les créations de Rossini il n'y a eu que des modifications et des transformations plus matérielles qu'esthétiques. Elles consistent, comme je l'ai fait voir dans ma dernière lettre, dans un abandon du chant italien pour la déclamation lyrique, dans une sorte de formule convenue pour les airs, duos, morceaux d'ensemble, etc.; enfin dans un développement gigantesque de la puissance sonore. La plupart de ces choses sont plutôt des expériences sur les moyens qu'une tendance vers le but. Tout le monde comprend que l'art en cet état ne présente qu'une situation transitoire : c'est donc vers l'avenir que se portent les regards.

Convaincu qu'une nation douée d'une si belle organisation n'est point destinée à déchoir sans retour de la haute position qu'elle a occupée long-temps dans la mu-

sique, je me suis particulièrement attaché pendant mon séjour en Italie à la recherche du jeune artiste qui aurait pu me faire entrevoir cet avenir, cette résurrection de la gloire italienne dans la composition. Partout je recueillais des renseignements sur les noms qui m'étaient inconnus, et sur les essais qui pouvaient offrir quelque espoir. Parmi les renseignements que je recueillais, tout n'était pas nouveau; quelques uns des compositeurs qu'on me citait avaient déjà parcouru au théâtre une carrière assez longue sans y laisser de traces durables; mais les détails qui les concernent peuvent n'être pas inutiles pour l'histoire de l'art; je crois devoir en dire quelques mots.

Peu de grands compositeurs dramatiques ont vu le jour dans la haute Italie depuis la fin du XVII[e] siècle; la Lombardie, l'État vénitien, et même la Toscane, n'ont brillé dans la production des artistes de ce genre que depuis 1590 jusque vers 1700. Venise s'est distinguée surtout par les œuvres de Monteverde, de Cavalli, de Rovitta, de Cesti, de Sartorio, de Ziani, de Legrenzi, de Pallavicino, de Bassani, de Pollarolo, de Caldara, de Gasparini et de Lotti. Dans le XVIII[e] siècle on n'y trouve d'homme supérieur en ce genre que Galuppi. Dans ce même siècle Florence a eu la gloire de produire Chérubini, le plus profond et le plus varié dans son style des musiciens de notre époque, et Parme a donné le jour à Paer, destiné, je crois, à une plus haute position dans l'art que celle qu'il a prise, et qu'il aurait vraisemblablement occupée si sa vie eût été plus sérieuse. Milan n'a eu à se glorifier d'aucun compositeur, illustré par la scène jusqu'à ce jour, et son Conservatoire n'a pas répondu aux espérances qu'on avait conçues sous ce rapport. Le passé n'est donc rien pour cette ville : il lui reste l'avenir. Parmi les jeunes gens sortis de son Conservatoire dans les dernières années, on remarque M. Mazzucato, qui, après avoir fait un voyage à Paris, est retourné dans sa patrie, où il est aujourd'hui professeur de chant des demoiselles au Conservatoire. Ce jeune homme s'est essayé depuis deux ans au théâtre Carcano, et depuis lors à la Scala dans *Esmeralda*, *I Corsari* et autres opéras. Des motifs indiqués plutôt que développés, mais au milieu desquels on trouve des idées assez heureuses; des formules du jour, une instrumentation bruyante et une manière d'écrire négligée; voilà ce qu'on trouve dans ces premières productions d'un talent qui n'est point encore formé, et qui a peu de chances de se perfectionner si M. Mazzucato ne sort pas de l'enceinte de Milan. Il a besoin de voir, d'étudier, de perdre certaines habitudes de formes et de systèmes qui sont en ce moment le plus grand obstacle au développement de la personnalité des jeunes artistes.

MM. Speranza, de Parme, et Mabellini, de Pistoie, sont aussi de jeunes compositeurs de la haute Italie qui se sont essayés dans les dernières années, mais sur qui l'on ne saurait porter un jugement. Le premier, qui a fait ses études à Parme, s'est fait remarquer par *I Due Figaro*, composé pour le théâtre de Turin, et représenté avec succès dans l'automne de 1839. *L'Aretino*, écrit pour le théâtre Carignano, dans la même ville, a été moins heureux, et depuis lors plusieurs chutes à Lucques et à Florence ont compromis la carrière de M. Speranza. M. Mabellini a fait ses premières études musicales à Florence. Quelques riches habitants de cette ville se sont ensuite cotisés pour lui fournir les moyens d'aller achever son éducation, près de Mercadante, à Novare. *Rolla*, son premier opéra, a été représenté à Turin au mois de novembre 1840, et le public l'a accueilli avec faveur, quoiqu'on y ait trouvé plus d'imitation du style de son maître que d'originalité. Un nouvel ouvrage de sa composition a dû être joué dans la même ville à l'automne dernier; mais n'ayant point passé par Turin à mon retour, j'ignore quel a été le sort de cet ouvrage. J'ai aussi entendu parler d'un M. Verdi, né dans l'Etat de Parme, qui a fait jouer dans l'automne de 1839, à Milan, un *Oberto conte di San Bonifacio*, dont l'heureux succès avait donné des espérances; mais celles-ci se sont évanouies sans autres expériences faites de son talent.

M. Torrigiani, de Parme, est un des jeunes compositeurs les mieux organisés parmi ceux qui se sont essayés au théâtre depuis deux ou trois ans, et c'est peut-être celui qui donne le plus d'espérances. Issu d'une famille aisée, il n'a eu jusqu'ici que le titre d'amateur dans la culture de son talent. Ses premières productions ont été des symphonies, des cantates, et pour la première fois il venait de se faire connaître à la scène lorsque je suis arrivé à Naples. Son opéra, intitulé : *Ulrico d'Oxford*, a été représenté au théâtre del Fondo, le 11 août 1841. Son succès n'a pas eu beaucoup d'éclat; mais il s'y trouve des traits qui indiquent une conception plus forte que celle de plusieurs jeunes musiciens dont les essais ont été plus heureux. La mauvaise fortune *d'Ulrico d'Oxford* doit être particulièrement attribuée aux chanteurs, qui l'ont bien mal rendu. On aurait dit une gageure; car l'orchestre et les chœurs n'ont pas été moins mauvais que les acteurs : la mise en scène, les costumes et les décorations étaient dignes de l'exécution. Parme se fait remarquer en ce moment par sa féconde production de compositeurs dramatiques; car on cite comme étant nés dans cette ville, non seulement Speranza et Torrigiani, dont je viens de parler, mais les jeunes maestri, Louis Finali, Louis Savi, et Gautier Sanelli : je ne connais rien de leurs œuvres.

Tels sont les noms de compositeurs de musique théâtrale qui ont frappé mon oreille avant mon arrivée à Naples. A Venise, je n'ai rien trouvé, et je n'ai pas été plus heureux à Florence et à Rome. Je ne dois pas oublier pourtant quelques jeunes gens sortis du Lycée musical de Bologne, quoiqu'ils semblent tous avoir peu de portée. Le plus ancien en date est le maestro Nini, qui, après avoir passé plusieurs années en Russie, a écrit, à son retour en Italie, *Ida della Torre*, pour un théâtre de second ordre, à Venise. Accueilli avec faveur sur cette scène de peu d'importance, il tomba à la Scala de Milan. Plusieurs opéras de Nini ont succédé à ce premier essai, entre autres *la Marescialla d'Ancra*, qui jouit de quelque vogue. Selli, autre élève du Lycée de Bologne, a écrit à Rome *la Medea*, et à Turin, un opéra bouffe dont le titre m'échappe. Enfin Campana, également élève de ce Lycée, est auteur de quelques opéras représentés à Livourne, et dont la renommée n'a point franchi l'enceinte de la ville.

A Naples il y a toujours un grand nombre de compositeurs dramatiques, formés dans les Conservatoires, et dont les essais n'ont souvent été connus qu'aux petits théâtres pour lesquels ils avaient été écrits. Bien qu'il n'y ait plus qu'une seule école de ce genre, on compte cependant à Naples bon nombre de maestri et d'amateurs qui composent pour les théâtres de cette ville, et dont les noms sont plus ou moins obscurs. Il en est même dont la fécondité a égalé la facile production des maîtres les plus

célèbres, et qui pourtant n'ont pu réussir à se faire compter en Europe parmi les représentants de l'art de leur époque, quoiqu'ils soient en général doués d'organisation musicale. Ce phénomène ne peut être expliqué que par la paresse, penchant insurmoutable chez tous les habitants de l'Italie méridionale, et qui leur fait composer avec négligence dans la manière à la mode, sans chercher par la méditation à donner à leur talent et à leurs ouvrages un caractère de personnalité. On jouit de la musique dans ces climats heureux comme d'une chose agréable; mais on n'y attache pas d'importance, et personne n'imagine que rien dans cet art soit destiné à passer à la postérité. Supposez chez un Français ou chez un Allemand l'organisation d'un de ces obscurs musiciens de Naples, et vous aurez un artiste de nom, développant par le travail ses qualités naturelles, grandissant par la lutte avec ses rivaux, et corrigeant ses défauts par les avis toujours significatifs d'un public éclairé.

Le premier en date parmi ces compositeurs napolitains, connus seulement à Naples, est, je pense, Pasquali Sogner. Né dans cette ville en 1793, et fils d'un musicien de quelque mérite, il était déjà artiste distingué dès l'âge de dix-sept ans. En 1812 il dirigeait l'orchestre du théâtre de Livourne, mais peu de temps après il retourna à Naples. Celui-là était un homme de génie; on a de lui des trios, des quatuors et des concertos remplis de choses nouvelles; ses opéras brillent aussi par des idées originales mêlées à beaucoup de négligences. On en connaît six dont les titres sont: 1° *Amore per Finzione*, opéra bouffe; 2° *Due Consigli di Guerra in un Giorno*, mélodrame en un acte; 3° *Quattro Prigionieri ed un Sciarlatano*; 4° *Generosita e Vendetta*, opéra semi-seria; 5° *Guerrino agli Alberi del Solo*, en 3 actes; 6° *Margherita di Fiandra*, en 2 actes. Malheureusement Sogner était d'une insouciance de lazzaroni; mais il n'avait pas leur sobriété. La débauche et l'ivrognerie l'usèrent avant le temps, et telle était sa situation dans les derniers temps, qu'on ne lui connaissait pas de domicile, et qu'il dormait sur l'escalier de la première maison ouverte qu'il rencontrait. Retiré maintenant à Nola, il y languit dans une affreuse misère.

Après Sogner, on remarque Raimondi, autrefois professeur de composition au Conservatoire de Naples, maintenant directeur de celui de Palerme. Il a eu long-temps la réputation de savant harmoniste, quoiqu'il eût plutôt une tradition d'école que les qualités d'un professeur. Il était fort jeune quand il écrivit l'*Oracolo di Delfo*, joué au théâtre Saint-Charles, le 16 août 1811. Cet ouvrage fit peu de sensation, et neuf années s'écoulèrent avant que Raimondi fît paraître un nouvel ouvrage sur la scène. Enfin il donna le 19 mars 1820 son *Ciro in Babilonia*, qui ne fut pas plus heureux que l'*Oracolo di Delfo*. *La Cacica di Enrico quarto*, *la Donna Colonnello*, *Argia*, *Le Nozze de' Sanniti*, *Berenice in Roma*, *Il Disertore*, *I Sapienti pauca*, *Giuditta*, *Il Castellino de' Fiori*, *Innocenza e Vendetta*, *Il Ventaglio*, *à Mezza notte*, l'*Inimico degli Ammogliati*, *Clato*, l'*Orfana russa*, *Isabella degli Abenarti*, *Gli artisti*, *Vinclinda*, *Palmetella maritata*, et *Il Presidente disgraziato* du même artiste qui se succédèrent sur les théâtres Saint-Charles et du Fondo jusqu'à la fin d'octobre 1838, n'ont pas fait d'autre réputation à Raimondi que celle d'un musicien instruit, mais d'un homme sans génie. C'est en effet quelque chose d'effrayant que la nullité d'un bagage musical si considérable, et que d'un si grand nombre d'opéras, pas un air, pas un morceau quelconque n'ait survécu et n'ait franchi les limites de Naples pour se répandre au-dehors.

Les autres compositeurs napolitains qui appartiennent à l'époque actuelle et dont il me reste à parler, sont tous, plus ou moins, en activité de production. A leur tête, suivant l'ordre d'ancienneté, on trouve M. Aspa, né à Messine en 1800, et qui, je crois, a reçu des leçons de Zingarelli. Agé, comme on le voit, de plus de quarante ans, il ne peut plus être classé parmi les jeunes artistes, et de quelque manière qu'on le juge, on doit considérer son talent comme formé, et l'on ne peut pas dire qu'il donne ou ne donne pas d'espérances. Avant que le style à la mode eût trouvé tant d'imitateurs, la manière de M. Aspa avait déjà pris un caractère plus analogue au style rossinien qu'il me paraît avoir conservé jusqu'ici. Dans ce que j'ai entendu de lui, j'ai trouvé un bon sentiment de la scène, de l'acquis dans la disposition des effets, une harmonie régulière, et un bon système d'instrumentation; mais peu d'idées, et beaucoup de réminiscences. *Il Proscritto*, son dernier ouvrage, joué au théâtre Nuovo peu de jours avant mon arrivée à Naples, et qui avait été bien accueilli par le public, est une de ces pièces qui ne peuvent plaire qu'aux Napolitains, à cause d'un rôle bouffe écrit dans le dialecte de la dernière classe du peuple de Naples, et renferme de bonnes choses dans le véritable style bouffe italien, fort différent de l'opéra-comique français; malheureusement il y a dans tout cela des souvenirs de l'*Inganno fortunato* et de l'*Italiana in Algeri*. Comme Raimondi, M. Aspa a eu une grande fécondité de plume (je n'ose dire de tête); parmi ses productions je citerai *Giovanni Banier Ildeconda*, opéra sérieux, *I Litiganti senza liti*, *La finta Grega*, *I Due Forzati*, *Il Marinaro*, *I Due Savoiardi*, *Bartolomeo del Piomba*, *La Burla*, *Allan Mac Aulay*, *Maria d'Arles* et *Il Proscritto*, déjà cité.

M. Sarmiento (Salvator), autre compositeur sicilien, né près de Palerme en 1816, et conséquemment beaucoup plus jeune que M. Aspa, a fait ses études au Conservatoire de Naples, et a été élève de Zingarelli autant qu'on le pouvait être de ce vieux maître à ses derniers jours. Il a débuté dans sa carrière par *Valeria ossia la Cieca*, joué au théâtre Saint-Charles le 31 mars 1838. Quelques jolis morceaux y furent remarqués; mais *Alfonso d'Aragona* que M. Sarmiento fit jouer quelques mois après, parut beaucoup plus faible et n'eut point de succès. Au mois d'août 1841 il a fait représenter *Rolla* au Fondo; cet ouvrage a produit peu d'effet et n'a pas fait considérer le compositeur comme un de ceux en qui l'on peut espérer pour la régénération future de l'opéra italien.

Le Conservatoire de Naples a vu sortir de son enceinte depuis quelques années plusieurs élèves qui se sont élancés dans la carrière dramatique. Le plus remarquable d'entre eux est M. Lillo, qui a débuté par *Odda de Bernauer*, joué au théâtre de Saint-Charles, le 22 février 1837. Malgré l'inexpérience de jeune homme qui se faisait apercevoir dans sa partition, on y applaudit quelques bons morceaux qui firent obtenir au compositeur un engagement pour Venise, où il écrivit un opéra dont j'ai oublié le titre, dans la même saison où Mercadante y composa son *Bravo*. L'ouvrage de M. Lillo n'ayant pas été heureux, celui-ci retourna à Naples, où il a donné *Il Conte di Calais*, au mois d'octobre 1839, puis l'*Osteria d'An-*

dujar, au mois de septembre 1840, et enfin *Cristina di Suezia*, le 21 janvier 1841. Ces opéras ont obtenu du succès et ont signalé leur auteur comme le plus habile parmi les jeunes artistes qui suivent la même carrière. Toutefois l'originalité me paraît manquer dans ce que j'ai vu de lui, et ses qualités sont plutôt celles du goût et d'un arrangement intelligent que celles de l'invention. Disons au surplus que cette invention, si rare dans les arts, n'est point excitée par le penchant du public italien. J'ai eu plusieurs fois occasion de remarquer qu'à Milan, à Rome, à Naples, on n'aime point à donner à la musique l'attention sérieuse qu'exige toute nouveauté pour être comprise. Les Italiens apportent à l'audition de la musique des impressions passionnées de plaisir ou de dégoût; jamais d'esprit d'analyse. Ce qu'ils connaissent leur plaît plus que ce qui est entièrement nouveau pour eux, par cela même qu'ils n'ont point à le juger. Une première représentation est toujours une sorte de crise pour leurs organes : cette crise devient presque douloureuse si quelque nouveauté de style vient surprendre leur oreille, et l'on peut affirmer d'avance que la première impression lui sera toujours défavorable. De là vient que le succès des choses nouvelles ne s'établit qu'après plusieurs épreuves. Ne nous étonnons donc pas de voir la plupart des jeunes compositeurs ne faire point d'efforts pour la création d'un ordre de choses nouveau et meilleur dans la musique dramatique : ils n'ont point à satisfaire à un besoin, et ils ont à craindre des revers dans leurs premiers essais de nouveautés. Il n'y a point de milieu pour eux : ou il faut que la nature les ait doués d'un génie surabondant comme celui de Rossini, génie qui s'impose et triomphe toujours des obstacles; ou ils doivent suivre simplement les routes tracées et le goût dominant, sans essayer de partielles modifications presque toujours mal accueillies. En sorte qu'il n'y a jamais, à proprement parler, qu'un style en Italie, tandis qu'en France, en Allemagne, chaque artiste a le sien propre, plus ou moins remarquable par quelqu'une de ces qualités moyennes qui ne constituent pas l'homme de génie, mais l'homme de talent.

Après les compositeurs que je viens de nommer, on trouve M. Selli, aussi élève du Conservatoire, auteur d'une *Ricciarda*, jouée à Saint-Charles au mois de juin 1839, sans y faire beaucoup d'effet; M. Siri, auteur de *Recimero*, de *La Caccia interrotta*, de *Cento bagie, una verita*, de *una in trè*, et autres ouvrages presque aussitôt oubliés que produits; M. Rossi, qui a écrit *Amelia, ossia otto anni di Costonza, la Casa disabitata*, et d'autres pièces dont les titres ne sont pas présents à ma mémoire; Praviller, auteur de *Il Ballerino*, joué au Fondo le 23 septembre 1839; et d'autres plus ou moins obscurs. Je ne dois pas oublier un certain M. Cohen, d'une famille israélite de Naples, qui a écrit à Livourne et à Florence avec peu de succès, et que j'ai vu à Bologne occupé à préparer la mise en scène d'un opéra qui a dû être chanté par mademoiselle Novello, Moriani et Coletti à l'automne dernier. Il venait souvent chez Rossini, qui, lui parlant de son ouvrage, lui disait en riant et se détournant vers moi avec une plaisante grimace; N'oubliez pas le *pizzicato*. Le maestro me donna ensuite l'explication de ce mot en m'apprenant que M. Cohen avait fait accompagner les mélodies de ses premiers opéras presque constamment par les instruments à cordes pincées.

Il y a à Naples beaucoup d'amateurs qui écrivent d'instinct sans avoir appris l'art, et qui réussissent quelquefois par l'heureuse organisation de cette population napolitaine née pour la musique. Parmi eux je dois citer le comte Gabrieli, qui a fait la musique de beaucoup de ballets, et de quelques opéras qui étaient joués souvent pendant mon séjour à Naples au théâtre de Fondo et au théâtre Nuovo; parmi ces derniers on remarque *Gli Americani in Fiera*, *La Marchesa ed il Ballerino*, et un dernier ouvrage en faveur dont le titre m'échappe. Je citerai aussi le marquis Staffa, d'une des premières familles de Naples, qui parut d'abord vouloir se livrer avec ardeur à la culture de l'art; mais qui dans ces derniers temps semble y avoir renoncé pour se livrer aux affaires publiques. On connaît de lui *Francesca di Rimini*, jouée à Saint-Charles au mois de mars 1831, et *la Battaglia di Navarino*, qui ont eu quelque succès.

Quelques étrangers écrivent aussi de temps en temps pour les théâtres italiens. A leur tête se trouve M. Hiller, dont l'organisation et l'éducation ont fait un grand musicien, mais qui n'a pas réussi à Milan. Puis vient M. Nicolaï (Othon), de Berlin, qui depuis 1835 a fait plusieurs voyages en Italie, et y a donné quelque chose à Livourne et à Turin. Enfin on cite encore un Espagnol, M. Genovez, qui a écrit pour le Fondo, à Naples, *Bianca di Belmonte*, en 1833, et *Iginia d'Arces*, à Saint-Charles, en 1840.

Dans tout ce que je viens de nommer, je ne crois pas que se trouve l'homme providentiel qui ramènera l'art à une plus noble direction que celle qui lui est imprimée en ce moment. Jusqu'à ce jour l'existence de cet homme est encore un mystère; mais je crois qu'il ne peut tarder à se manifester, car un peuple qui a donné pendant long-temps un grand nombre d'artistes de premier ordre au reste du monde, ne peut être frappé tout d'un coup de stérilité et de malédiction.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Huitième article.*)

Le timbre de la *trompette* est noble et éclatant; il convient spécialement aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe; il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques; il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse. Son étendue est à peu près la même que celle des cors, dont elle possède (à l'octave supérieure) toutes les notes *ouvertes*. Quelques artistes réussissent passablement à produire les sons *bouchés* sur la trompette; mais l'effet de ces notes est si mauvais et leur intonation si incertaine, que l'immense majorité des compositeurs s'est abstenue et s'abstient encore, avec raison, d'en faire usage. Il est bon d'éviter aussi l'emploi du contre-*ut* bas, dont la sonorité est faible et com-

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et le numéro 1 et 2 de l'année 1842.

mune, sans être propre à aucun effet bien caractérisé, et qu'on peut facilement remplacer par un son de cor incomparablement meilleur sous tous les rapports. Le *fa* aigu est un peu trop haut; ce défaut de justesse, joint à la difficulté qu'on trouve à l'attaquer isolément, indique assez qu'il faut le traiter en note de passage seulement, et pour servir de transition mélodique entre le *mi* et le *sol*. Ce que j'ai dit du nombre des tons divers des cors, de la manière de les utiliser par le croisement, et des précautions à prendre pour les notes hautes des tons aigus ou des notes basses des tons graves, est applicable de tout point aux trompettes. Il faut ajouter seulement que l'occasion de les écrire dans différents tons ne se présente pas souvent. La plupart de nos orchestres n'offrent aux compositeurs que deux trompettes et deux cornets à pistons, au lieu de quatre trompettes, et il vaut mieux, en ce cas, laisser les deux trompettes dans un seul ton, les cornets à pistons qui peuvent donner tous les intervalles, et dont le timbre n'est pas assez dissemblable de celui des trompettes pour ne pouvoir s'y assimiler dans l'ensemble, suffisant alors pour compléter l'harmonie. On n'a ordinairement besoin des deux trompettes en deux tons différents que dans le mode mineur, si l'on veut leur donner des sonneries qui comportent absolument l'emploi du troisième et du cinquième degré de la gamme. En *sol* dièze mineur, par exemple, s'il faut faire sonner successivement à une trompette les deux notes *sol* dièze, *si*, pendant que l'autre fera entendre à la tierce au-dessus ou à la sixte au-dessous, les deux autres notes *si*, *ré* dièze, on est obligé de prendre une trompette en *mi* naturel (dont le *mi* et le *sol* produisent *sol* dièze, *si*), et une trompette en *si* naturel (dont l'*ut* et le *mi* donnent le *si* et le *ré* dièze); c'est ce qu'a fait M. Meyerbeer dans la grande scène du quatrième acte des *Huguenots*.

Malgré la routine généralement suivie, il résulte de charmants effets du *piano* des trompettes; Gluck, un des premiers, l'a prouvé par sa longue tenue des deux trompettes unies pianissimo sur la dominante, dans l'andante de l'introduction d'*Iphigénie en Tauride;* Beethoven ensuite (surtout dans l'andante de sa symphonie en *la*), et Weber, en ont tiré grand parti. Pour que ces notes douces puissent être émises avec assurance, il faut en général les choisir dans les quatre de l'accord de sixte et quarte inférieur, *sol, ut, mi sol*, à partir du *sol* au-dessous des portées, et ne pas les faire se succéder trop rapidement. Le *si* bémol du médium étant trop bas, ce défaut de justesse doit être corrigé par la force d'émission du son: il ne peut donc être compris parmi les notes douces. L'*ut* au-dessus n'offre pas le même danger, on peut le tenir et l'attaquer doucement, au moins sur les quatre tons inférieurs, *la* naturel, *si* bémol, *si* naturel, *ut*. Dans le ton de *ré*, je crois qu'un artiste habile peut encore donner à cet *ut*, en le soutenant, beaucoup de douceur, mais qu'il est prudent d'en *couvrir l'entrée* par un *forté* du reste de l'orchestre.

Malgré la fierté et la distinction réelles de son timbre, il y a peu d'instruments qu'on ait plus avilis que la trompette. Jusqu'à Beethoven et à Weber, tous les compositeurs, sans en excepter Mozart, se sont obstinés, soit à le renfermer dans les ignobles limites du remplissage, soit à lui faire sonner deux ou trois formules rhythmiques toujours les mêmes, et plates et ridicules autant qu'antipathiques, fort souvent, au caractère des morceaux où elles figuraient. Ce détestable lieu commun est enfin abandonné aujourd'hui; tous les compositeurs qui ont du style accordent aux dessins mélodiques, aux formes d'accompagnement et aux sonneries des trompettes la latitude, la variété et l'indépendance que la nature de l'instrument permet de leur donner. Il a fallu près d'un siècle pour en venir là.

Les *trompettes à pistons* ont l'avantage de pouvoir, comme les cors à pistons, parcourir toute la gamme diatonique et chromatique. Elles n'ont rien perdu du timbre de la trompette ordinaire, par l'application de ce procédé, et leur justesse est satisfaisante.

Les *trompettes à clefs* ne peuvent leur être comparées sous ce rapport.

La *trompette à coulisse* n'est que la trompette ordinaire enrichie d'un mécanisme au moyen duquel l'exécutant, par le simple mouvement d'un doigt, peut changer le ton de l'instrument instantanément.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

> Mais tu me dis toujours la même chose, pourquoi me dis-tu donc toujours la même chose? — Pourquoi je te dis toujours la même chose! Je te dis toujours la même chose, parce que tu me dis toujours la même chose; si tu ne me disais pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose.
>
> Molière (*Don Juan*).

Me voilà de nouveau contraint, sans savoir trop comment, de chanter les louanges du Conservatoire. Je le ferai de grand cœur dès que l'occasion se présentera de ne pas répéter ce que j'ai dit déjà quelque vingtaine de fois; dans le cas contraire, je devrai nécessairement renvoyer le lecteur à mes précédents articles. Comment parvenir en effet à louer d'une façon nouvelle les chefs-d'œuvre qu'on entend dans ces magnifiques matinées musicales et la beauté de l'exécution? Tout a été dit et redit là-dessus. L'historique de ces séances se bornera donc très souvent à exposer le programme; ce ne sera pas ma faute si les mêmes morceaux s'y représentent constamment. Cette société célèbre doit être maintenant considérée comme un musée où de merveilleuses compositions sont exposées; musée trop rarement ouvert et où il est très difficile d'être admis, bien que l'attrait qu'il offre au public ne soit plus celui de la curiosité.

Le concert de dimanche dernier commençait par l'ouverture du *Roi des Génies* de Weber; morceau en général énergique, franc, chaleureux, mais dont les idées mélodiques sont un peu entortillées, et qui contient au milieu un chant d'instruments de cuivre assez commun, supérieurement instrumenté. Nous avons parlé ailleurs de cette ouverture.

Les chœurs se sont ensuite présentés pour accompagner l'air de contralto du *Samson* de Haendel, déjà exécuté l'an dernier, et chanté, comme cette fois-ci, par madame Wideman, d'une manière simple et large.

Le programme annonçait la symphonie concertante pour deux violons, des frères Dancla; l'indisposition de l'un des virtuoses nous en ayant privés, M. Tulou a bien

voulu remplacer ce duo de violons par un brillant duo de flûtes de sa composition, qu'il a exécuté avec son élève, âgé de dix ans, aux vifs applaudissements de l'auditoire. Combien de grandes personnes qui seraient embarrassées de jouer de la flûte comme cet enfant! Plaisanterie à part, il a un talent réel, et l'élève fait déjà beaucoup d'honneur à son maître.

Le concert finissait par la symphonie avec chœurs de Beethoven, cette ode immense dont j'ai fait de mon mieux l'analyse dans la *Gazette musicale*, et pour laquelle mon admiration n'a pas plus varié que n'a changé l'œuvre elle-même. Les *soli* étaient chantés, avec leur talent ordinaire, par MM. A. Dupont, Alizard, et madame Wideman. La partie de soprano avait été confiée à une jeune personne (mademoiselle Rouvroy), qui ne paraissait pas très effrayée de l'honneur dangereux qu'on lui avait fait. Mademoiselle Rouvroy a la voix haute, elle peut chanter haut, elle peut même chanter trop haut; elle nous l'a prouvé. Maintenant que nous en sommes certains, il faut, dans son intérêt comme dans le nôtre, l'engager à ne pas prendre un diapason pour elle toute seule. Un style original est précieux sans doute, un diapason original l'est beaucoup moins. L'orchestre a été admirable. J'ai dit.

H. BERLIOZ.

Revue critique.

Album poétique et musical de Mme MOLINOS-LAFITTE.

Dieu merci pour la femme, le siècle de sa réhabilitation intellectuelle est enfin venu. Permis à elle aujourd'hui d'avoir du talent, du savoir, du génie, tant qu'elle pourra, sans courir le risque de faire exception, de passer pour un type excentrique, d'être montrée au doigt. Aussi comme ces dames en prennent à leur aise! Comme elles profitent volontiers de cette liberté conquise sur l'opinion! Que diriez-vous, bonhomme Chrysalde, vous qui vouliez parquer la vie féminine dont l'étroit horizon des soins domestiques? Vraiment il s'agit bien de cela. La femme-auteur est si bien tombée dans le domaine public, que c'est présentement chose presque vulgaire. Il y en a en peinture, il y en a en sculpture, il en foisonne en littérature, et quant à la musique, nous entamerons quelque jour un dénombrement qui pourrait bien vous causer quelque surprise.

Deux mots seulement aujourd'hui sur l'album poétique et musical de madame Molinos-Lafitte. Remarquez, je vous prie : ce n'est pas simplement ici de la musique, ce sont aussi des vers, de jolis vers, ma foi, qui ont très bonne façon. Madame Molinos-Lafitte fait résonner les cordes de sa double lyre, à l'exemple de la sublime Corine, mais sur un mode moins élevé. Elle encense les autels de deux muses, qui aiment à s'unir, et laissent tomber un regard favorable sur leur modeste prêtresse. N'allez pas cependant vous méprendre; madame Molinos-Lafitte ne prétend pas du tout à l'ambitieuse couronne de Sapho; ce n'est pas le moins du monde aux élévations de l'art qu'elle aspire. Heureusement douée, elle fait tout naïvement, de la joie, de la douce mélodie. Ses chants faciles et sans apprêt n'empruntent rien aux pompes de la science; pour plaire il suffit de leur simplicité native. Il y a bien de l'esprit et du tact à ne pas viser trop haut, surtout quand on frappe juste.

Le succès de l'Album de madame Molinos-Lafitte ne saurait être douteux. Les amateurs de la romance touchante, de la piquante chansonnette, de la mélodie coulante et pure n'ont qu'à parcourir ces nouvelles pages tombées de la main d'une femme. *T'aimer toujours*, *Belle belle*, *l'OEillet*, *Tu ne l'as pas voulu*, *Souffrir deux*, relèvent de la romance tant soit peu tendre et amoureuse. La *Brodeuse* et *Vengeance* ne pouvaient guère jaillir que de la plume délicate et finement ironique d'une femme d'esprit. *Gaston*, *l'Ange de Foix*, est un charmant hommage rendu au talent élevé de M. Jacquard, le peintre. *Les Adieux de Marot* respirent la verve moqueuse et parfois satirique du malin poëte, à qui nous devons les premiers vers, vraiment naturels, de l'idiome français régénéré. C'est fort bien fait à madame Molinos-Lafitte d'avoir songé au vieux rimeur; il y a dans sa manière musicale, dans sa tournure mélodique spontanée, *primesautière*, un peu de la spirituelle bonhomie qui caractérise l'ancien poëte gaulois. Quoi de mieux justifié que cette sympathie?

Maurice BOURGES.

M. Berlioz donnera, le mardi 1er février, un grand concert dans la salle Vivienne. Les exécutants, au nombre de deux cents, feront entendre sous sa direction deux compositions encore inconnues des Parisiens, et, parmi les œuvres déjà populaires de M. Berlioz, *Harold* et la *Symphonie militaire*, dont le final (*l'Apothéose*) a été réinstrumenté dernièrement par l'auteur, pour y introduire un second orchestre d'instruments à cordes. — Nous donnerons prochainement le programme de cette magnifique soirée musicale.

On trouve dès à présent des billets chez M. Schlesinger, 97, rue Richelieu. Parterre, 3 fr.; stalles d'orchestre, 5 fr.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la douzième représentation de *la Reine de Chypre*.

*** *La Reine de Chypre* a encore tenu seule le répertoire pendant toute la semaine, et le succès de l'ouvrage n'a fait que se consolider et grandir.

*** Mademoiselle Louise Fitz-James a fait sa rentrée dimanche dernier dans *le Dieu et la Bayadère*. Le public de Paris l'a traitée comme celui de Modène.

*** Malgré la brièveté du carnaval, les bals de l'Opéra seront productifs; la foule s'y presse chaque samedi, et témoigne par son activité joyeuse qu'elle veut mettre à profit les instants.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera, par extraordinaire, *I Puritani*. — Mercredi 19, deuxième exécution du *Stabat* de Rossini.

*** Une indisposition de Roger a encore empêché cette semaine la première représentation du *Diable à l'École*.

*** M. Flavio Puig, engagé pour quatre mois, a débuté jeudi dans *Richard Cœur-de-Lion* par le rôle du roi. Ce jeune chanteur, que la nature a doué d'une haute taille et d'une belle figure, possède en outre une voix agréable, dont il se sert avec talent. Nous le verrons probablement dans d'autres rôles : celui de Richard est loin de suffire pour établir sa vocation à la scène sur laquelle il vient de s'essayer.

*** **Mademoiselle Louise Bertin, dont le nom se rattache à quelques œuvres musicales d'un ordre élevé, vient de publier sous le titre de *Glanes* un volume de poésies charmantes. Nous en rendrons compte incessamment.**

*** Le mariage de mademoiselle Zimmerman avec M. Du-

bufe fils a été célébré hier à l'église Notre-Dame-de-Lorette. Un nombre considérable de personnes assistaient à cette cérémonie, et ont entendu avec un vif intérêt la messe en musique composée pour cette occasion.

*** L'*Invitation à la valse*, ce charmant morceau de piano composé par Weber, et que M. Berlioz a orchestré, en le convertissant en un air de ballet dansé dans *le Freyschutz*, vient de paraître sous sa nouvelle forme et tel qu'on l'exécute à l'Opéra. C'est une bonne fortune pour tous les orchestres en général, et en particulier pour toutes les Sociétés philharmoniques de province.

*** On lit dans l'*Indicateur de Bordeaux* du 5 janvier : Rubini est parti hier pour Paris où l'appellent de graves intérêts. Il a eu l'honneur de recevoir, avant-hier, une députation du Cercle philharmonique, ayant à sa tête son président, M. Emérigon, qui a présenté au grand artiste le titre de membre honoraire du Cercle au nom de tous les sociétaires. Rubini a reçu cette faveur avec la plus vive reconnaissance, et il a témoigné tout le regret qu'il éprouvait de ne pouvoir se faire entendre dans un concert du Cercle ; mais il a promis, dans un temps peu éloigné, de se rendre au désir qui lui a été si vivement exprimé. Rubini a été l'objet à Bordeaux d'un accueil trop flatteur pour oublier sa promesse. Pendant son court séjour dans notre ville, Rubini a reçu de M. le président du Cercle philharmonique de Bayonne une lettre de remerciement pour le noble désintéressement dont il a fait preuve dans le concert donné au profit des pauvres : il a voulu que le produit entier de la représentation fût consacré au soulagement des infortunés. Le grand artiste, à son passage à Bordeaux, n'avait retiré pour lui aucun profit de la brillante représentation qu'il donna au Grand-Théâtre : beaucoup d'artistes haut placés n'ont pas imité son généreux exemple quand ils nous ont honorés de leur visite.— Rubini, arrivé à Paris il y a quelques jours, en est déjà reparti pour l'Italie.

*** Michel-Ange Russo, cet enfant pianiste qui vient d'obtenir tant de succès à Londres et en Belgique, est de retour à Paris où il passera le reste de l'hiver. Sans doute il se fera entendre dans plusieurs réunions particulières et publiques.

*** On lit dans le *Journal de La Haye* que roi de Hollande a nommé M. Alexandre Batta premier violoncelliste, et M. Laurent Batta pianiste de la cour.

*** La maîtrise de la cathédrale de Paris vient d'être organisée sur de nouvelles bases par les soins de M. l'archevêque. On pourra désormais admettre dans cet établissement un certain nombre d'enfants, qui, moyennant une pension modérée, recevront une éducation musicale complète, et seront particulièrement formés à l'art de toucher l'orgue et par conséquent le piano, ainsi qu'à la science de la composition. A ces avantages se joignent les bienfaits d'une instruction solide, d'une éducation religieuse, dirigée par des prêtres respectables. Des maîtres habiles sont chargés de l'enseignement du piano, de la composition, du solfége et du chant, etc. Cette institution est fondée dans le but de former des organistes, des professeurs, des maîtres de chapelle pour la province, et avant tout des artistes chrétiens, dit l'*Univers*, à qui nous empruntons ces détails. Les études musicales sont sous la direction de M. Danjou, organiste de la métropole.

*** Nous apprenons par les journaux de Lyon que l'on a exécuté le mois dernier, au Grand-Théâtre de cette ville, et avec succès, une petite symphonie qui doit servir d'ouverture à un opéra de M. Prosper Sain-d'Arod. Nous avions parlé avantageusement de cet ouvrage, exécuté l'an dernier par fragments au Conservatoire et au théâtre de M. de Castellane. Le jeune compositeur fait en ce moment agrandir son poëme, qui aura trois actes augmentés d'un ballet, et dont le travail doit être terminé pour être monté au printemps sur une des premières scènes lyriques de la province.

*** Nous avons encore à enregistrer la mort d'un auteur, qui par quelques unes de ses œuvres les plus populaires appartenait à notre spécialité. M. Alexandre Duval, à qui l'Opéra-Comique doit le *Prisonnier*, *Maison à vendre*, *Joseph* et plusieurs autres poëmes moins connus, a terminé sa carrière, à l'âge de soixante-quinze ans. Il était né à Rennes en 1767. Détourné de ses études il entra fort jeune dans la marine et prit part aux campagnes glorieuses de M. de Grasse. A la paix il fut admis dans le corps des ponts-et-chaussées, puis il s'adonna à l'architecture. En tout il montrait de l'aptitude ; mais son amour irrésistible pour le théâtre et les événements de la révolution en l'amenant à Paris lui ouvrirent la carrière dramatique. D'abord il y figura comme acteur ; mais bientôt prenant son essor, ou plutôt s'abandonnant au goût qui le dominait, il composa, soit pour la Comédie-Française, soit pour l'Opéra-Comique, une série de pièces dont la plupart sont restées au théâtre, après avoir subi l'épreuve de représentations sans nombre. Les nombreux succès d'Alexandre Duval lui avaient ouvert depuis plusieurs années les portes de l'Académie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 7 *janvier*. — Le jeune violoniste Bernardin, qui s'est fait entendre hier au Grand-Théâtre, n'a pas été moins goûté ni moins applaudi qu'à son premier séjour dans notre ville.

*** *Valenciennes*. — Un incident singulier a marqué la représentation du *Festin de Pierre*, donnée dernièrement sur le théâtre de Valenciennes. La statue du Commandeur, figurée par un acteur drapé à l'antique, le casque en tête, et jouant le marbre blanc à s'y méprendre, se rendait à l'invitation de don Juan. La statue marchait à pas comptés, et, pour mieux imiter l'effet de la pierre, on frappait un coup sourd derrière le théâtre à chaque pas qu'elle faisait ; les acteurs avaient l'air terrifié de cette apparition, les spectateurs étaient en émoi, l'action et le moment paraissaient solennels, quand tout-à-coup, par la maladresse d'un valet de don Juan, la statue, au lieu de s'asseoir à la table, manque le fauteuil qu'on lui avait mal placé derrière elle, et fait une lourde chute à la renverse, en laissant rouler sa tête, c'est-à-dire son casque, sur l'orchestre, et en envoyant son bâton de commandant dans le nez du souffleur. Un rire inextinguible a remplacé pour un moment la terreur générale, et l'hilarité a gagné Sganarelle lui-même ; on a réuni tant bien que mal toutes les pièces de la statue, qui a pu opérer sa retraite quasi honteuse en boitant tout bas et en faisant le sacrifice de sa dignité. L'acteur Cottignies, qui avait rempli le rôle de la statue du Commandeur, a reparu, tout d'une pièce, dans le dernier vaudeville de la soirée. Le public, charmé de le revoir tout entier, l'a salué de ses applaudissements. Il paraît que son accident n'a pas eu de suites; on a seulement évité, dans la dernière pièce, de le faire asseoir; il a joué constamment debout... et pour cause.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 8 *janvier*. — MM. le comte de Redern et le baron de Lichtenstein viennent de fonder, dans notre capitale, une société de musique sacrée qui a pour objet de faire exécuter tous les mois, par un personnel très nombreux, une célèbre partition d'église. Cette société, qui a l'honneur de compter parmi ses membres, dont le nombre dépasse déjà douze cents, LL. MM. le roi et la reine, et les princes et les princesses de la famille royale, donnera, vers la fin du présent mois, son premier concert, qui se composera de l'oratorio de *Saint-Paul*, de M. Félix Mendelssohn-Bartholdy. Le programme des cinq concerts suivants est déjà arrêté et annonce *le Messie*, de Haendel ; *la Création*, de Haydn ; *la Mort de Jésus*, de Graun ; *le Stabat*, de Pergolèse ; *le Requiem*, d'Hector Berlioz ; *le Jugement universel*, de M. Frédéric Schneider, et quelques symphonies et ouvertures de Mozart, de Beethoven, de l'abbé Vogler et de Spohr. La société de musique sacrée vient de nommer dix membres honoraires, parmi lesquels se trouvent MM. Cherubini, Meyerbeer et Mendelssohn-Bartholdy. Ses concerts auront lieu, en vertu d'une autorisation du roi, dans la salle de concert du Théâtre royal du Grand-Opéra.

*** *Milan*.—Le succès de *Maria Padilla*, l'opéra nouveau de Donizetti, s'est pleinement confirmé aux épreuves successives. Cette charmante partition, dans laquelle le dramatique s'allie à l'originalité, attire la foule, bien qu'il soit juste de dire qu'il n'y ait que la Loëwe qui s'y distingue, car Donzelli est bien fatigué, et Ronconi ne s'y est pas montré au niveau de sa réputation. Ses intonations laissent à désirer pour la justesse, et il joue le rôle avec un laisser-aller qu'on doit s'étonner de voir chez un artiste d'une aussi grande renommée en Italie. Comme chanteur il est parfait. Quant à mademoiselle Sophie Loëwe, elle a déployé chaque soir les ressources variées de son admirable talent d'actrice et de cantatrice. C'est un des plus rares ensembles qui soient aujourd'hui au théâtre, et les Milanais ont confirmé sans réserve la haute réputation qui avait précédé ici cette habile et éminente artiste. On parle déjà de l'accaparer pour le carnaval prochain de la Fenice, et l'impressario Mérelli voudrait l'envoyer à Turin qui prépare un spectacle extraordinaire pour les fêtes du mariage du fils du roi de Sardaigne. Mlle Loëwe n'a encore rien voulu signer. Mlle Méquillet vient d'être en-

gagée pour un an par M. Mérelli. Elle chantera cet hiver à la Scala, dans *la Straniera*, de Bellini. Nous aurons sans doute bientôt à enregistrer les nouveaux succès de cette jeune actrice qui est sans contredit l'une de celles qui représentent le plus honorablement la France lyrique au-delà des Alpes.

— Il vient de paraître une *Gazette musicale* sortie des presses du célèbre éditeur de musique Ricordi. Un journal sérieux d'art lyrique manquait évidemment au pays qu'on cite comme le plus musical du monde. La rédaction de la *Gazette musicale* a été confiée à un des écrivains les plus justement célèbres de la jeune Italie, M. J. Battaglia, auteur de plusieurs drames joués avec le plus grand succès, et dilettante et virtuose éminent. La *Revue musicale de Paris* étant en relation directe avec la rédaction de la *Gazetta musicale di Milano*, nous reviendrons très prochainement sur cette feuille, dans laquelle M. Battaglia a déjà écrit un article très remarquable sur l'état actuel de la musique théâtrale en Italie.

— Thalberg est parti après avoir donné un second concert à la Scala devant un concours prodigieux d'auditeurs. Son succès à Milan a été immense. En fait de concerts privés, il s'est fait entendre chez M. Branca, cet aimable mécène des artistes. Le soir où Thalberg jouait à la casa Branca, le salon renfermait tout ce que le pays compte d'illustrations artistiques ou littéraires, compositeurs, écrivains, poètes : c'était un *raout* de célébrités. Donizetti tournait la page à l'illustre pianiste. Felice Romani, le célèbre poète et librettiste, qui est gendre de M. Branca, était présent à cette solennité artistique. Un duo admirablement exécuté par Thalberg et madame Cambiaggio, née Branca, virtuose du premier mérite, a été redemandé. Les sœurs de la belle et modeste pianiste ont chanté avec leur supériorité accoutumée des compositions nouvelles de Donizetti. Cette soirée remarquable datera dans les souvenirs du dilettantisme milanais. Thalberg est parti pour Turin; après s'y être fait entendre, il rentrera en France.

— Le maëstro Federico Ricci, dont le dernier opéra (*Corrado d'Altamura*) a obtenu tant de succès l'automne dernier à la Scala, a été engagé par l'impressario Mérelli, pour en écrire un nouveau, pour le carnaval prochain, au même théâtre.

— Le basso français de La Vigne, qui a débuté l'automne dernier avec succès à Alexandrie (Piémont), est engagé pour chanter pendant le carnaval à Crema. Tout le monde s'accorde à dire que cet artiste fera une belle carrière.

— Dérivis avait été prié par l'impressario de la Scala (avec lequel il est engagé pour la prochaine saison du Grand-Opéra italien de Vienne) de se charger du rôle du doge dans *Marino-Faliero* qu'on voulait représenter à la Scala ce carnaval; mais cet habile et consciencieux artiste n'a point voulu interrompre les études qu'il fait en ce moment, à Milan, pour ses débuts dans la nouvelle carrière, qui auront lieu dans un rôle écrit pour lui par Donizetti, dans un opéra nouveau qui ouvrira la saison de Vienne au Théâtre impérial.

*** *Breslau.* — Les deux concerts donnés ici par Ernst ont obtenu un succès immense; le troisième est attendu impatiemment.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (*).

L. FARRENC. Op. 30. Premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse. 18 »
— Op. 31. Deuxième quintette, d°. Dédié à S. A. R. madame la duchesse d'Orléans. 18 »

Piano.

CHOPIN. Op. 44. Polonaise. 7 50
— Op. 45. Prélude. 6 »
— Op. 46. Allegro de concert. 9 »
— 47. Troisième ballade. 7 50
— 48. Treizième Nocturne. 6 »
— 48. Quatorzième Nocturne. 6 »
— 49. Fantaisie brillante. 9 »
CARCASSI. Bluette sur les Diamants de la couronne. 5 »

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

DOEHLER. Op. 22. Variations brill. sur les Huguenots. 7 50
HELLER. Op. 25 et 26. Deux Bagatelles sur Richard Cœur-de-Lion. Chaque. 5 »
HERZ (J.) Trois airs de ballet sur Giselle. Chaque. 7 50
HUNTEN (F.). Variations brillantes sur Frère et Mari. 5 »
HUNTEN (W.). Beautés de la Favorite. 6 »
— Beautés du Guitarrero. 6 »
KALKBRENNER. Op. 153. Fantaisie sur Giselle. 7 50
— Op. 155. La Créole, scène de bal. 6 »
KONTSKY (A. DE). Op. 55. Sans espoir, 1re méditation. 6 »
— Op. 56. Sur mer, 2e méditation. 5 »
— 57. Toujours seul, 3e méditation. 6 »
— 58. L'Héliotrope, valses. 6 »
LE CARPENTIER. 29e Bagatelle sur l'Angelus du soir, de Mlle Loïsa Puget. 5 »
— 30e Bagatelle sur Prends garde au loup, de Mlle Loïsa Puget. 5 »
— Bagatelle sur Giselle. 5 »
MOSCHELÈS. Op. 101. Romance et Tarentelle brill. 7 50
ROSELLEN. Op. 39. Fantaisie sur Giselle. 7 50
SCHUBERT (PETER). Op. 33. Air tyrolien, varié. 6 »
— Op. 34. Air autrichien, varié. 6 »
STAMATY. Op. 6. Souvenirs de Richard Cœur-de-Lion. 7 50
THALBERG. Op. 42. Grande Fantaisie sur Don Juan. 9 »
WOLFF. Op. 57. Grand duo à 4 mains sur la Favorite. 9 »
— Op. 52. *Id.*, *id.* sur le Guitarrero. 9 »
— *Id.*, *id.* sur les Diamants de la couronne. 9 »
— Op. 61. 2 Divertissements sur Richard Cœur-de-Lion. Chaque. 5 »

Piano et Violon.

BÉRIOT et WOLFF. Grand duo sur les Diamants. 9 »
— Op. 36. Grand duo 9 »
GRÉGOIRE et VIEUXTEMPS. Fantaisie concertante sur les Huguenots. 9 »
KALKBRENNER et ARTOT. Duo sur Giselle. 9 »
THALBERG et BÉRIOT. Grand duo sur les Huguenots. 9 »

Violon.

DE BÉRIOT. Op. 37. Trois Études pour le violon. 9 »
PANOFKA. Airs de la Favorite pour violon seul. 7 50
— Airs du Guitarrero pour violon seul. 7 50
VIEUXTEMPS. Op. 7. Variations brillantes sur le Pirate, avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 11. Fantaisie-Caprice, avec acc. de piano. 12 »

Harpe seule.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie sur la Favorite. 7 50
— Op. 113. Fantaisie sur le Guitarrero. 7 50
PRUMIER. Bagatelle sur les Diamants de la couronne. 5 »

Harpe et Piano.

LABARRE. Op. 111. Duo sur la Favorite. 12 »
— Op. 114. Duo sur le Guitarrero. 12 »

Quadrilles et Valses.

BEAUPLAN. Les Soirées parisiennes, quad. 4 50
CZERNY. Frère et Sœur, deux quadrilles. Chaque. 4 50
GATTERMANN. Les Échos du Mont-Blanc, quad. 4 50
GOMION. Les Tourterelles, quad. varié. 4 50
GUIBERT. Le Début, quad. 4 50
LABITZKY. Op. 74. Le Jasmin, valses nouvelles. 4 50
LE CARPENTIER. Quad facile sur Giselle. 4 50
LEDUC. Le Corsaire breton, quad. 4 50
— Souvenir de la Rochelle, quad. 4 50
MOZIN. Op. 8. Valses faciles. 4 50
MUSARD. Richard Cœur-de-Lion, quad. 4 50
— Le Magicien, quad. 4 50
REINHARD. Souvenirs de la Touraine, quad. 4 50
STRAUSS. Op. 129. Adélaïde. 4 50
TOLBECQUE. Sans souci, quad. 4 50
— La Musique à domicile, quad. 4 50
WAGNER. Quadrille facile sur la Favorite. 4 50
— *Id.* *id.* sur le Guitarrero. 4 50
— Le Bal d'enfants, 2 suites de valses faciles. Chaq. 4 50
WOLFF. Souvenirs des bords du Rhin, 6 galops. 6 »

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Nouvième Année. — 1842. **1842. — N° 4.**

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, CHARLES MERRUAU, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 23 janvier 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

Dimanche prochain, 30 *Janvier*,

A 8 HEURES DU SOIR,

4e CONCERT

OFFERT AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE.

MM. les Abonnés recevront le 7 février :

UN ALBUM DE CHANT

COMPOSÉ DE 12 MÉLODIES ET ROMANCES.

N. 1. **MEYERBEER.** Le Pénitent.
2. **ROSSINI.** Le Départ. Nocturne.
3. **HALEVY.** La Fiancée du Pêcheur.
4. **DONIZETTI.** La Hart.
5. **DESSAUER.** L'Asile.
6. **LABARRE.** Alice aux bras nus.

N. 7. **NIEDERMEYER.** Ce n'est pas moi.
8. **MAURICE BOURGES.** La Cascade.
9. **FÉLICIEN DAVID.** L'Egyptienne.
10. **PANSERON.** L'Ermite de Selmours.
11. **PROCH.** Les Métamorphoses du Chant.
12. **ROSENHAIN.** Le Rendez-vous.

La Table des matières et les titres de l'année 1841 seront joints au prochain numéro.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Neuvième article.*)

Le *cornet à pistons* est fort à la mode en France aujourd'hui, surtout dans un certain monde musical où l'élévation et la pureté du style ne sont pas considérées comme des qualités bien essentielles; il est ainsi devenu l'instrument *solo* indispensable pour les contredanses, galops, airs variés et autres compositions du second ordre. L'habitude qu'on a maintenant de l'entendre dans les orchestres de bal exécuter des mélodies plus ou moins dépourvues d'originalité et de distinction, et le caractère de son timbre, qui n'a ni la noblesse des sons du cor, ni

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2 et 3 de l'année 1842.

la fierté de ceux de la trompette, rendent assez difficile l'introduction du cornet à pistons dans le haut style mélodique. Il peut y figurer avec avantage cependant, mais rarement, et à la condition pour lui de ne chanter que des phrases d'un mouvement large et d'une incontestable dignité. Ainsi la ritournelle du thème de *Robert-le-Diable*, « Mon fils, mon fils, ma tendresse infinie », convient fort au cornet à pistons. Les mélodies joyeuses auront toujours à redouter de lui la perte d'une partie de leur noblesse, si elles en ont, et, si elles en manquent, un redoublement de trivialité. Telle phrase paraîtrait tolérable exécutée par les violons, ou les instruments à vent de bois, qui devient d'une platitude et d'un vulgarisme odieux, mise en relief par le son mordant, fanfaron, déhonté, du cornet à pistons. Ce danger disparaît si la phrase est de nature à pouvoir être exécutée en même temps par un ou plusieurs trombones, dont la grande voix couvre alors et ennoblit celle du cornet. Employé harmoniquement, il se fond très bien dans la masse des instruments de cuivre; il sert à compléter les accords de notes diatoniques ou chromatiques des trompettes, ou à jeter des groupes dont la rapidité conviendrait mal aux trombones.

Il y a des cornets à deux et à trois pistons; ces derniers produisent tous les degrés de l'échelle chromatique; les autres sont moins riches, et ne peuvent donner ni le *ré* au dessous des portées, ni le *la* bémol du médium. Ces lacunes dans leur gamme ont dû nécessairement assurer la prédominance aux cornets à trois pistons, qu'on emploiera sans doute bientôt exclusivement.

Cet instrument, malgré sa petitesse, est fort loin d'être aussi aigu qu'on le croit en général; la disposition de son tube est telle que les notes hautes sortent moins aisément que sur la trompette. Ainsi il est plus facile de donner le *mi* haut sur une trompette en *ré* que le *la* haut sur un cornet en *la;* ces deux notes, produisant l'une et l'autre *fa* dièze, sont cependant à l'unisson. Il ne faut jamais en écrivant perdre de vue cette différence. Les tons de rechange du cornet sont aussi nombreux que ceux de la trompette, mais disposés dans un ordre différent : ceux de la trompette embrassent chromatiquement l'étendue d'une septième, partant du *la* bas, pour s'élever jusqu'au ton de *sol;* ceux du cornet partent du ton de *ré* et s'élèvent jusqu'au ton d'*ut* aigu. Ces expresssions de *la* bas et d'*ut* aigu, dont on se sert habituellement, sont impropres; on devrait dire seulement ton de *la* et ton d'*ut*, car en général les trompettes n'ont pas plus de ton de *la* haut que les cornets de ton d'*ut* bas.

Ceci expliqué, on comprendra mieux pourquoi il est d'un usage général d'écrire les cornets comme des cors et non comme des trompettes; c'est-à-dire, une septième au-dessus du son réel pour le cornet en *ré*, une quarte au-dessus pour le cornet en *sol*, etc., etc., exactement comme si l'on écrivait des cors en *sol* et en *ré;* tandis que la trompette en *ré* s'écrit un ton au-dessous du son réel, et la trompette en *sol* une quinte au-dessous. Le nombre des tons aigus du cornet est plus grand que celui de la trompette; les cornets en *fa, sol, la, si* bémol, sont les plus utiles, les meilleurs pour la sonorité, et, par conséquent, ceux qu'on emploie le plus souvent. Or, les cornets n'atteignant pas aussi aisément que les trompettes les notes les plus élevées, et le système des pistons ayant comblé l'immense lacune qui existait auparavant sur tous les instruments de cette nature, entre le *contre-sol* grave, le *contre-ut* grave, le *sol* grave et le second *ut*, il s'en est suivi nécessairement que les notes favorites des cornets hauts sont précisément ces notes graves qui manquent sur les trompettes, et que pour les écrire il faudrait employer un nombre de lignes supplémentaires au-dessous des portées aussi gênant pour le compositeur que pour l'exécutant. De là l'habitude prise d'écrire les cornets au-dessus et non au-dessous du ton réel, comme on fait pour les cors dans les tons analogues. Ainsi, d'après cet usage, le cornet en *ut* est à l'unisson du cor en *ut* aigu, les cornets en *si* et en *la* sont à l'unisson des cors en *si* et en *la* aigus, et conséquemment les cornets en *sol, fa, mi* et *ré* sont à l'octave basse des trompettes dans les mêmes tons.

J'ai insisté sur ces distinctions, parce qu'elles sont trop souvent méconnues par les compositeurs, et que beaucoup d'entre eux n'ont pas encore une idée bien nette des véritables rapports qui existent entre le diapason des cornets et celui des trompettes.

L'observation que j'ai faite précédemment sur l'étendue au grave des tons hauts et à l'aigu des tons graves du cor, est applicable aux cornets. Bien qu'ils possèdent une ou deux notes de plus, il ne faut guère leur donner qu'une échelle de deux octaves, en écrivant du *si* naturel en dessous des portées au *si* bémol en dessus (pour les cornets en *sol, la* bémol, *la* naturel et *si* bémol) et d'*ut* en dessous des portées à l'*ut* ou au *ré* en dessus (pour les tons de *ré*, *mi* bémol, *mi* naturel, *fa*) : encore dois-je ajouter que très peu d'exécutants peuvent donner le *si* bémol haut avec le ton de *la*, le *la* haut avec le ton de *si* bémol, et le *sol* haut avec le ton d'*ut*, c'est-à-dire les trois notes qui représentent le *sol* aigu, et qu'ils donneraient bien moins encore ce même *sol* (représenté par un *fa* au-dessus des portées) avec le ton de *ré*.

Bien que le cornet à trois pistons possède tous les sons de la gamme chromatique, le choix du ton de rechange n'est pas indifférent; il vaut toujours mieux prendre celui qui permet d'employer le plus de notes naturelles, et ne nécessite que peu ou pas de dièzes ou de bémols à la clef. Quand l'orchestre joue en *mi* naturel, par exemple, si on n'emploie pas le cornet en *mi*, le meilleur à prendre sera celui en *la;* il jouera alors en *sol*. Il sera alors mieux aussi, quand l'orchestre est en *ré*, de prendre le cornet en *la* qui jouera en *fa*. Ainsi de suite pour les autres tons.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

RÉSUMÉ

DES OPINIONS DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR LE STABAT DE ROSSINI.

Nous disions dernièrement dans cette feuille qu'en attendant le *Festin de Balthazar*, on nous faisait assister à celui de *Trimalcion*; que nous étions comme plongés dans un tohu-bohu social, législatif, artistique : et en effet, quoi de plus embrouillé, de plus carnavalesque et de plus grotesque, musicalement parlant, que tout ce qui s'est dit, écrit, au sujet du *Stabat* de Rossini, de ce compositeur dont nous nous sommes toujours plu à reconnaître le génie opulent et splendide, mais que nous ne pouvons nous décider, comme ses thuriféraires, à pro-

clamer Dieu, nouveau dieu de l'art musical qui doit renverser de son autel la trinité représentée par Gluck, Mozart et Beethoven?

Nous voguons en plein dix-huitième siècle, en ce bienheureux temps où Marmontel, parce qu'il écrivait des poëmes d'opéras, Laharpe, parce qu'il donnait des conseils à Voltaire sur l'art d'écrire, le baron de Grimm, parce qu'il faisait une critique littéraire de gentilhomme, se croyaient le droit de diriger l'opinion musicale en France. Leurs héritiers demandent ironiquement, superbement et dédaigneusement — *ces trois adverbes joints, font admirablement*, — ce que c'est que l'art religieux. Si vous leur parlez du style sacré, idéal, ils vous accusent d'être inintelligible; si vous signalez les défauts ou les qualités d'un morceau en *mi* bémol, ou en *fa* dièze mineur, mais surtout s'il vous échappe le mot de fugue, ils se récrient sur votre pédanterie; et, tombant alors dans leur phraséologie admirative, ils font du pathos en forme de louange; ils se livrent à une esthétique d'épicier, couronnée par une métaphysique sur les arts dont le moindre inconvénient est l'incompréhensibilité. L'un d'eux, à propos du verset: *Quando corpus morietur*, dans lequel le maestro a cherché la forme grégorienne quelque peu lourde, c'est-à-dire à imiter le plain-chant qui n'a rien de bien fraîchement mélodique, morceau sans accompagnement, exécuté d'ailleurs au Théâtre-Italien avec une justesse équivoque, l'un de ces écrivains nous dit qu'en écoutant cela *on ressent comme un souffle d'espérance céleste, et que toutes les roses mystiques semblent pleuvoir d'un ciel d'or et d'azur sur les mots* Paradisi gloria; puis il ajoute: L'Amen *qui termine cette admirable élégie lyrique est une fugue à quatre parties que les contra-puntistes ne trouveront peut-être pas assez compliquée, mais suffisante pour donner une physionomie sacramentelle à ce mot de liturgie affirmative que le peuple jette au bout de chaque prière.*

Par le temps et les ministres qui courent, l'auteur de ces savantes appréciations artistiques, de cette docte et profonde critique devrait recevoir la croix de la légion-d'honneur, mais bah! il l'a peut-être déjà pour de semblables choses. Et d'abord, cette fugue à quatre parties que ces animaux de contra-puntistes ne trouveront pas assez compliquée, — compliquée est fort joli, — cette fugue n'est autre chose, comme le dit Rossini lui-même à son éditeur, dans la lettre qu'il lui a écrite, que le dernier chœur final, ce qu'on appelle au théâtre le chœur des banquettes, c'est-à-dire ce morceau sans importance accompagné par le bruit des portes de loges qu'on ouvre et des banquettes que laissent retomber les spectateurs qui sortent. Ce qu'il y a de curieux en cette affaire, c'est qu'une fugue attribuée à M. Tadolini, et un peu meilleure que ce chœur final du grand maestro, terminait le manuscrit que nous avons analysé dans la *Gazette musicale*, manuscrit sanctionné par Rossini lui-même, qui en avait écrit le titre de sa propre main. Si cette fugue avait été exécutée au Théâtre-Italien, les admirateurs sans restriction du compositeur l'auraient trouvée suffisamment compliquée et toujours admirable, comme les dilettanti et le plus grand critique littéraire de l'empire décidèrent unanimement que l'opéra de *l'Irato*, de Méhul, qui avait gardé l'anonyme, ne pouvait être que d'un Rossini du temps. Celui de ce temps-ci sachant ce que c'est qu'un forcené modéré, un ultra-royaliste, un juste-milieu exagéré, un dilettante enragé, qui compromettent toujours la cause qu'ils défendent, ou l'homme qu'ils exaltent et divinisent, avait écrit à son éditeur en confidence et avec ce laisser-aller italien qui montre une sorte de pudeur par le sens, s'il n'en a pas beaucoup par l'expression: *tâchez de ne pas trop blaguer dans les journaux sur le mérite de mon* Stabat, *car il faut éviter qu'on se f.... de vous et de moi*;

Mais qui peut dans son cours arrêter un torrent?

Comment retenir, régulariser des admirateurs d'autant plus bavards qu'ils ne sont pas plus convaincus que sincères? Si vous ajoutez à cela leur ignorance de la matière, ou leur demi-savoir, ce qui est encore pis, vous serez indignés, ou vous vous amuserez beaucoup, suivant le caractère que vous a fait la nature, de ce déluge d'assertions outrecuidantes: que la législation d'une science ou d'un art n'appartient point à ceux qui le connaissent parce qu'ils l'ont étudié à fond, mais à ceux qui décident qu'un morceau de musique est admirable parce qu'il leur plaît. Ces messieurs déclarent qu'eux seuls possèdent le sentiment des belles choses, et que le sentiment est tout dans les arts. Ils prétendent que le *Stabat* de Rossini a produit un grand effet parce qu'il est *théâtral*, et ils ajoutent: *la musique d'église dans le vrai sens du mot nous ennuierait fort.* Il est donc arrêté par ces messieurs, que Haendel, Jomelli, Mozart, Pergolèse,

Et tous ces demi-dieux que l'Europe en délire
A, depuis cent hivers, l'indulgence d'*entendre*,
Vont dans un juste oubli retomber désormais,
Comme de vains auteurs qui ne *chantent* jamais.

Or, cela est évident comme il l'est que MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas ont détrôné Corneille, que M. Casimir Delavigne fait oublier Racine, et que M. Scribe remplace suffisamment Molière et Beaumarchais. Et pourquoi pas? En fait, il est une foule de gens qui frémissent avec plus de plaisir aux dangers que court Dona Sol qu'à ceux qu'affronte l'ennuyeuse maîtresse de Cinna; qui s'intéressent bien plus aux *Enfants d'Edouard* qu'à ces pleurnicheuses d'Esther, d'Iphigénie, et qui subissent avec plaisir *Une Chaîne*, ou préfèrent avaler vingt fois le *Verre d'Eau* plutôt que de venir s'ennuyer aux vieux portraits tracés par Célimène dans *le Misanthrope*, ou d'aller écouter les préceptes hardis mais usés de *Tartufe*.

Donc, il appert de tout ceci qu'il n'y a point de style religieux en musique, ou du moins que Rossini l'a transformé. On lui fait dire de cet art religieux et sacré, qui prend sa source dans le cœur et dans un profond savoir, ce que dit le Sganarelle du *Médecin malgré lui*, à propos de ce cœur qui autrefois était à gauche: *Nous avons changé tout cela.* Un seul de ces critiques a fait remarquer assez judicieusement à propos du style religieux introduit dans *Robert-le-Diable*, *les Huguenots, la Juive, la Favorite, Guido et Ginevra, et la Reine de Chypre* que *l'église dans le théâtre ne change pas le théâtre: le théâtre dans l'église, change l'église.* Mais qu'importent à ces messieurs l'art sérieux, le style, les genres? Que leur importe que le théâtre soit introduit à l'église, que l'église parade sur des tréteaux? Enfants de chœur de la presse, ils chantent de tout cœur pour tout nouveau culte artistique, religieux ou profane; ils ont célébré la messe dite à Grandvaux et le dieu qu'ils virent là face à face, comme ils entonnent les louanges du prêche qui se déclame aux affaires étrangères. Oui, nous l'avons dit

et nous le répétons : nous revenons aux mœurs que Pétrone a si énergiquement décrites dans son festin de *Trimalcion*; nous recommençons la Rome usée de civilisation, blasée et corrompue. Allons, soit! mêlons tout, confondons tout; professons l'ironie et l'incrédulité même en fait d'art; donnons la bénédiction à nos enfants comme Robert-Macaire en jouant à l'écarté; allons entendre en carnaval la florissante et belle Grisi soupirer tendrement avec le beau Mario les douleurs de la Vierge sur des airs d'opéra. Comment ne pas se sentir enflammé de toutes sortes d'enthousiasmes lorsqu'elle dit avec tant de passion : *Inflammatus et accensus?* Tout cela se traduit en belles et bonnes recettes dont le produit doit être consacré, dit-on, à l'entretien du culte. — Lequel? — Eh! parbleu! celui de Plutus, du veau d'or, de la pièce de cent sous.

Telle est l'appréciation du dernier ouvrage de Rossini, de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, que notre collaborateur J. Janin, tout homme de lettres qu'il soit, a nommé spirituellement, dans son feuilleton du *Journal des Débats*, un joli *Stabat*.

Henri BLANCHARD.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE DIABLE A L'ÉCOLE,

Légende en 1 acte; libretto de M. SCRIBE;

Partition de M. ERNEST BOULANGER.

(Première représentation.)

Les jeunes compositeurs assiégent M. Scribe; ils feraient volontiers comme ces gens qui venaient malicieusement réveiller le traducteur des contes orientaux, et à l'imitation de Dinarzade, s'adressant à sa sœur Scheerazade dans *les Mille et une Nuits*, lui criaient : M. Galand! si vous ne dormez pas, dites-nous donc un de ces jolis contes que vous savez si bien faire. Ce n'est pas pour des contes qu'on harcèle M. Scribe, mais bien pour en obtenir un libretto, un *poëme*, comme il se dit. A l'un, il écrit : Mon temps est pris pour trois ans; à un autre : Repassez dans cinq ans, etc., etc.

Le fils de madame Boulanger, ancienne actrice de l'Opéra-Comique, et lauréat de l'Institut, a été plus favorisé de la fortune et de M. Scribe; il a obtenu le libretto désiré. Ce libretto est une émanation, une suite, une imitation, une sorte de rognure enfin de *Robert-le-Diable*. C'est encore un *Faust*, un *Freyschutz* qui se vend corps et âme à messire Satan, parce qu'il a tout perdu au jeu. Cette pensée dramatique n'est pas neuve, mais elle est consolante, comme dit l'illustre Bilboquet, car il résulte de la pièce qu'il se trouve toujours là une femme religieuse, bonne et dévouée pour faire annuler le satanique marché.

Il n'y a que trois personnages dans cet opéra, qu'on ne peut guère appeler un petit acte, car l'action y est largement développée. La scène se passe en Italie, au moyen-âge. Le jeune Stenio, fils d'un riche orfèvre, a joué le reste de sa fortune à Venise contre le seigneur Babylas, qui n'est autre que le diable en personne, lequel diable rend tout l'or qu'il a gagné, et même plus encore, à la condition que son jeune partner se livrera à lui à jour et à heure dits. Le jour est venu; l'heure, qui est celle de minuit, heure éminemment classique et mélodramatique, va bientôt sonner, lorsque Fiamma, sœur de lait, espèce de domestique de Stenio, qu'elle aime, propose au diable de lui laisser prendre la place de son maître. Babylas, qui a exercé les fonctions de procureur sur terre, dresse l'acte en bonne forme, à condition que la substitution aura lieu aussitôt qu'une bougie qui brûle là s'éteindra d'elle-même, absolument comme à une vente aux enchères. Maître Babylas, qui n'est qu'un pauvre diable en fait d'esprit et de malice, se laisse duper par la jeune Italienne, qui souffle la bougie et se met avec Stenio sous la garde de sa patronne, figurant là en statue, et à laquelle la jeune fille a offert des fleurs le matin.

Cette merveilleuse donnée, ou plutôt cette donnée merveilleuse une fois admise, nous nous attendions à voir la statue de la madone se livrer à des évolutions semblables à celles du Commandeur dans le *Don Juan*, ou tout au moins pareilles à celles de la statue qui figure dans *Zampa;* mais notre attente a été trompée, la madone est restée impassible et froide comme marbre.

M. Boulanger, à qui l'on a confié ce canevas, débute à l'Opéra-Comique par une partition bien écrite, dans laquelle brillent de jolies mélodies qu'on désirerait plus logiques, plus soutenues; mais sous lesquelles se distingue une harmonie claire, élégante et sobre de bruit, malgré le prétexte qu'offrait au jeune compositeur ce sujet fantastique dans lequel il pouvait étaler un grand luxe instrumental : il est entré par la bonne voie. Son ouverture est une préface sentie, annonçant bien le sujet. Plusieurs passages de cette ouverture se retrouvent dans l'ouvrage, et notamment dans un duo de la fin.

La romance dite par Roger au lever du rideau est d'un joli caractère et suffisamment empreinte de mélancolie. L'air que chante mademoiselle Descot à sa patronne commence par une prière accompagnée seulement par les instruments à vent, qui donnent on ne peut mieux à cette invocation la couleur religieuse de l'orgue; puis le thème sur lequel la jeune Italienne cueille des fleurs et fait un bouquet pour l'offrir à sa patronne, contraste heureusement avec le caractère de musique sacrée du commencement de ce morceau.

Le duo entre Babylas et Fiamma a le tort de rappeler parfaitement la situation de celui du *Petit Chaperon* de Boieldieu : *Anneau charmant!* Le comte Rodolphe séduit sérieusement Rose d'Amour par l'effet magique de sa bague; dans l'ouvrage nouveau, l'anneau qui pourrait avoir une puissance surnaturelle n'en a aucune, et tout se borne à une froide mystification du pauvre diable, à qui l'enfer n'a pas même confié le plus mince talisman pour séduire une petite fille. Il y a de l'animation, de la chaleur dans la musique, de la richesse même dans l'orchestre; mais cela manque son effet par la froideur et la fausseté de la situation. Il y a de la passion, parce qu'il y a de plus vérité, dans un duo entre Stenio et Fiamma. Celui dit par Stenio et Babylas, lorsque ce dernier fait voir dans un tableau magique au jeune Italien que la femme qu'il aime et qu'il se dispose à épouser lui est infidèle, manque de couleur fantastique, de poésie musicale, de vapeur. Cela est clair et sec; on y attend l'inspiration qui ne vient pas. Les couplets chantés par Henri ne manquent pas d'originalité. On pense involontairement cependant à ceux du *Freyschütz*, dans lesquels est si bien exprimés par la petite flûte le rire convulsif du damné. Le

duo-trio final est un morceau remarquable : il y a là luxe de pensée mélodique et harmonique ; l'auteur y procède par phrases larges et belles. Il y a de l'amour, de la terreur, de la grâce et de l'énergie dans cette musique ; et celui qui l'a écrite porte en lui un avenir de compositeur. Par toutes les difficultés et les obstacles sans cesse renaissants qu on tarrêté la première représentation de son ouvrage, il a dû se convaincre que, dans cette carrière, on est soi-même comme le *Diable à l'Ecole*, et il faut y tirer souvent ce même diable par la queue ; mais le plus difficile, le premier pas est fait : la barrière est franchie et avec succès. Henri, qui avait une responsabilité de diable, s'en est tiré comme un ange... un peu bouffi. Il a mis dans son jeu beaucoup d'entrain comique et a fort bien narré ses mésaventures sur terre. Mademoiselle Descot a fait de louables efforts afin de dire et de chanter son amour pour Roger, qui, dans un rôle peu brillant, s'est montré chanteur intelligent, gracieux, dramatique et bon comédien.

Henri BLANCHARD.

STABAT DE ROSSINI.

Il y a peu de jours, la salle des Italiens était remplie de la foule des *dilettanti* convoqués pour une solennité musicale du plus haut intérêt. L'auteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell*, abordant après un bien long silence la musique religieuse, venait de composer un *Stabat mater* qui devait couronner magnifiquement sa carrière. Le succès, comme on sait, a dépassé l'attente des plus passionnés admirateurs de Rossini, et l'Italie musicale n'a plus rien à envier à l'Allemagne sa rivale.

La *Gazette des Tribunaux*, dans son numéro du 9 décembre, a rendu compte du procès en contrefaçon intenté devant la sixième chambre du tribunal de police correctionnelle de la Seine par M. Troupenas contre MM. Aulagnier et Schlesinger. Le tribunal, après avoir entendu les plaidoiries de Mᵉ Bourgain pour MM. Aulagnier et Schlesinger, et de Mᵉ Marie pour M. Troupenas, avait rendu un jugement prononçant un sursis à statuer sur la question de contrefaçon jusqu'à la décision de la question de propriété devant le tribunal civil.

Aujourd'hui M. Aulagnier venait demander au tribunal d'être déclaré seul et unique propriétaire du manuscrit du *Stabat Mater* de Rossini, portant la signature de l'illustre *maestro* et une dédicace écrite de sa main et conçue en ces termes :

« STABAT MATER, *composto espressamente per sua » eccellenza don Francisco Fernandez Varela, gran- » croce dell' ordine di Carlo terzo, arcidiacono di Ma- » drid, commissario generale della Crozada a lui dedi- » cato da* GIOACHINO ROSSINI.

» *Parigi*, 26 *marzo* 1832. »

Mᵉ Bourgain, avocat de M. Aulagnier, expose ainsi les faits de la cause :

« Au mois d'octobre dernier, M. Aulagnier, se croyant propriétaire du *Stabat* de Rossini, chargea MM. Thierry frères de graver cet ouvrage. La gravure était presque achevée lorsque M. Troupenas, se disant cessionnaire de tous les droits de Rossini, fit saisir les planches, et déposa une plainte en contrefaçon. Un procès s'engagea en conséquence devant la sixième chambre du tribunal de police correctionnelle. J'opposai d'abord une fin de non-recevoir tirée du défaut de dépôt préalable. Je soutins en second lieu que le tribunal n'était pas compétent pour statuer sur une question de propriété qui devait être décidée par les tribunaux civils. Mon adversaire prétendit que la question de propriété ne pouvait faire l'objet d'un doute ; le ministère public ne fut pas de cet avis. Le tribunal rendit un jugement que je dois vous faire connaître. Ce jugement est ainsi conçu :

« Attendu que le sieur Troupenas se prétend propriétaire d'un *Stabat* composé par Rossini ; qu'il dit avoir été contrefait par MM. Schlesinger et Aulagnier, ce dernier se prétendant aussi propriétaire de ce même *Stabat* ;

» Attendu qu'Aulagnier ne se borne pas à une allégation mais appuie ses prétentions de documents qui méritent un examen sérieux ; qu'en cet état la question de propriété est une question préjudicielle qui domine le procès, non seulement quant au fond, mais encore quant aux fins de non-recevoir et aux moyens tirés, soit du défaut de dépôt de la part de Troupenas, soit du défaut d'édition ou publication de la part du prévenu ;

» Attendu que cette question préjudicielle n'est pas de la compétence du tribunal de police correctionnelle, qui ne peut connaître d'intérêts privés qu'alors qu'il y a délit préalablement constaté, ce qui n'a pas lieu dans la cause, dans laquelle, au contraire, la question civile doit être jugée avant tout, puisque de sa décision il peut résulter qu'il n'y a pas de délit, ce qui aurait lieu, en effet, si Aulagnier est reconnu propriétaire ;

» Par ces motifs, le tribunal surseoit à statuer, tous droits et moyens réservés, et continue la cause au mois. »

» Je ne veux pas donner à ce jugement plus de portée qu'il n'en a. Je ne l'ai cité que pour constater que la question de propriété, si cavalièrement traitée par mon adversaire, avait soulevé les doutes les plus graves dans l'esprit des magistrats.

» Il ne me reste plus qu'à établir les droits de M. Aulagnier et à discuter les prétentions de M. Troupenas. Mais avant tout, quelques mots sur les faits.

» En 1832 Rossini fit un voyage en Espagne. Son immense renommée, la finesse et la distinction de son esprit le firent accueillir dans la plus haute société. C'est alors qu'il fut présenté à son Excellence le révérend don Francisco Fernandez Varela, grand'croix de l'ordre de Charles III, archidiacre de Madrid, commissaire général de la Crozada, un des seigneurs les plus éminents et les plus riches d'Espagne. Le révérend Varela pria Rossini de composer un morceau pour la chapelle de Saint-Philippe-le-Royal. Rossini promit de céder au désir qui lui était exprimé, et se mit immédiatement à l'œuvre ; mais bientôt les plaisirs du voyage ralentirent l'exécution de ce travail ; Rossini vint en France sans avoir tenu sa promesse. De retour à Paris, Rossini cédant aux nouvelles prières de l'archidiacre de Madrid et aux instances de M. Aguado, interprète des vœux de M. Varela, Rossini, termina le *Stabat*, qu'il avait commencé en Espagne et l'envoya à Madrid. Le *Stabat* de Rossini fut exécuté le vendredi-saint 1833 dans la chapelle de Saint-Philippe-le-Royal de Madrid aux applaudissements de tous les assistants.

» Don Varela voulut reconnaître en grand seigneur ce qu'il avait reçu du grand artiste, et il fit don à Rossini d'une précieuse tabatière en or, enrichie de 8 gros diamants, d'un prix de 10 à 12,000 francs.

» En 1837, le révérend Varela mourut, léguant son immense fortune aux pauvres et reconnaissant pour ses exécuteurs testamentaires trois personnages importants de Madrid, trois conseillers de la Couronne appartenant aux familles les plus illustres de l'Espagne. Les exécuteurs testamentaires, persuadés que le *Stabat*, dont ils avaient trouvé le manuscrit dans les papiers du défunt, était la propriété de la succession, la vendirent en toute propriété à M. Oller par acte passé devant un notaire royal le 1ᵉʳ décembre 1837.

» Voici le texte de cet acte :

» Dans la ville de Madrid, le 1ᵉʳ décembre 1837, réunis les » seigneurs illustres don Joseph Ramirez de Abellano, du con- » seil et chambre de Castille, fiscal du Tribunal de la Rota, et » receveur de la chapelle royale ; le seigneur don Miguel Vigil » de Quinonez, du conseil de S. M., et fiscal du Tribunal su- » prême de la Sainte-Cruzada, et le seigneur don Julien Del- » gado du conseil de S. M., son secrétaire et cantador-général » en retraite de la Minna Santa-Cruzada, et d'autres privilèges » subsidiaires, habitants dans cette ville, exécuteurs testa-

« mentaires avec pouvoirs du très excellent seigneur don Manoel Fernandez Varela, commissaire-général de la Santa-Cruzada, du Conseil-d'Etat, et chevalier de la grand'croix du royal ordre espagnol de Charles III; par devant moi notaire soussigné de Sa Majesté, et témoin :

« Ont déclaré que dans les papiers de l'inventaire dudit très excellent seigneur, ils ont trouvé l'ouvrage de musique *Stabat Mater*, composé par le célèbre professeur Rossini, qui le dédia à feu très excellent seigneur commissaire, lequel ils firent examiner par des professeurs distingués et compétents pour procéder à sa vente au bénéfice des pauvres, qu'il a institués ses héritiers, et bien persuadés que cet ouvrage a été exécuté une seule fois par ordre dudit seigneur le vendredi-saint 1833 dans la chapelle de Saint-Philippe le-Royal de cette ville, par plus de cent professeurs, sous la direction de don Romon Carmino, il n'a plus la même valeur, nonobstant la grande estime qu'on donne justement à cet ouvrage capital, ont résolu de le vendre à M. Oller pour le prix de 5,000 réaux de veillon, qui est la somme la plus forte qui nous ait été offerte.

« En vertu de quoi ils en ont fait remise à don Juan Capilla, prêtre de cette ville, fondé de pouvoir, et qui a payé la somme qui a été convenue, afin qu'il soit constant que ledit sieur est propriétaire de l'ouvrage en musique *Stabat Mater* de Rossini, que celui-ci dédia et dont il fit cadeau audit très excellent seigneur don Manoël Fernandez Varela, déclarent et assurent être ainsi, étant ses exécuteurs testamentaires.

« Don Joseph Ramirez de Arellano, Miguel Vigel de Quinones, Julian Delgado.

« Devant moi, notaire,

« Zacaria Delgado. »

« M. Oller a revendu la propriété du *Stabat* de Rossini à M. Aulagnier, moyennant 6,000 francs.

« Il y a, en réalité, aujourd'hui deux *Stabat* de Rossini. Il y a celui que je représente, signé de Rossini, composé en 1832, et qui a été vendu successivement à MM. Oller et Aulagnier. Et puis, il y a celui qui vient d'être exécuté il y a quelques jours au Théâtre-Italien, aux applaudissements d'une foule immense. C'est le *Stabat* que M. Troupenas vend tous les jours, malgré la défense qui lui a été faite par ordonnance de référé. Sur les treize morceaux qui composent ce *Stabat*, il en est cinq qui sont identiquement semblables à ceux du *Stabat* de 1832; huit morceaux ont été changés et modifiés par Rossini.

« Voici les faits, voici les actes. Lorsqu'en 1832 Rossini composa son *Stabat*, avait-il l'intention d'ajouter une œuvre nouvelle à ses œuvres si justement célèbres? Rassasié de gloire, voulait-il demander un nouveau triomphe à la musique religieuse qu'il n'avait point encore abordée? Non, messieurs. Le *Stabat* a été composé en 1832, uniquement pour accomplir une promesse faite à don Varela, et cette promesse, il ne l'a accomplie qu'après les instances réitérées de l'archidiacre de Madrid et de M. Aguado. C'était donc un ouvrage demandé par M. Varela, composé pour lui, j'ajouterai payé par lui; car c'était dignement payer cette œuvre musicale que de faire don à Rossini d'une tabatière de 10,000 fr.

« Et maintenant si on me demande mon titre, le voilà. C'est ce manuscrit envoyé par Rossini, revêtu de sa signature et de son cachet; il y a même une circonstance que j'ignorais et dont la révélation est due à un journal qui n'est pas notre ami. Je veux parler de *la France musicale* qui, dans son numéro du 12 décembre dernier, a dit ce qui suit :

« La merveilleuse mémoire de Rossini a trouvé une occasion récente de se montrer publiquement; on sait que Rossini avait dédié en 1832, à un ecclésiastique espagnol le *Stabat* sublime dont les journaux ont parlé, et qui fera l'admiration des *dilettanti* cet hiver. Rossini n'en avait pas gardé une seule copie, et pourtant lorsque son éditeur, M. Toupenas, lui envoya demander à Bologne cette composition religieuse qui lui était destinée, il écrivit ce même *Stabat* sans omettre ni changer une seule note. »

« Il est donc certain d'après cette révélation que Rossini n'avait pas son manuscrit et qu'il en avait fait un don sans réserve à M. Varela. Ce ne fut que par un effort de prodigieuse mémoire que, sur les instances de M. Troupenas, il eut le bonheur de se rappeler son *Stabat*. »

Mᵉ Bourgain invoque ici par analogie les principes consacrés dans le jugement et l'arrêt rendus dans l'affaire de Mme la baronne Gros, au sujet de la vente du tableau de la *Bataille des Pyramides*.

L'avocat repousse l'objection tirée de ce que Rossini n'avait pas entendu faire don de son *Sabat* au révérend Varela, mais lui adresser une simple dédicace. « Rossini, a dit mon adversaire, a dédié *Guillaume Tell* à Charles X et le *Comte Ory* à M. Aguado, et, cependant, Charles X ne s'est pas considéré comme propriétaire de *Guillaume Tell*, et M. Aguado n'a jamais revendiqué le *Comte Ory*. Je répondrai à cela que ces partitions ont été publiées immédiatement après la représentation de ses œuvres à l'Opéra.

« Il n'en a pas été de même du *Stabat*, qui n'a été exécuté qu'une seule fois le vendredi-saint de 1833, dans la chapelle de Saint-Philippe-le-Royal, à Madrid, et qui, depuis lors, est resté enfoui dans la bibliothèque musicale du révérend Varela; et puis n'existe-t-il pas une grande différence entre cette dédicace du *Stabat*, qui dit que cette œuvre a été composée expressément pour don Francisco Fernandez Varela, archidiacre de Madrid, grand'croix de l'ordre de Charles III, commissaire de la Crozada, et la dédicace de *Guillaume Tell* et du *Comte Ory*?

« Les exécuteurs testamentaires de don Varela, dont l'opinion assurément doit avoir quelque poids dans l'affaire, ont vendu ce *Stabat* à M. Oller, moyennant la somme de 5,000 réaux de veillon.

« Devant le Tribunal de police correctionnelle, M. Troupenas a fait plaider qu'il était propriétaire du *Stabat* depuis 1833. Cela n'est pas et ne peut pas être, et je vais vous le prouver avec vos propres déclarations. »

Mᵉ Bourgain lit un passage d'une lettre de Rossini datée de Bologne, le 20 octobre 1841, dans laquelle l'illustre *maestro* dit à M. Troupenas : « Par ce même courrier, je vous envoie trois morceaux que j'ai mis en partition; il ne reste plus qu'à vous envoyer le dernier chœur final, que je vous enverrai la semaine prochaine. « Comment prétendez-vous être propriétaire depuis 1833, alors qu'il est constaté par Rossini lui-même qu'il vous a envoyé des morceaux du *Stabat* en 1841?

« A qui ferez-vous croire, M. Troupenas, qu'ayant depuis 1833 dans les mains une œuvre capitale du plus illustre compositeur, de Rossini, qui avait gardé le silence après *Guillaume Tell*, au grand regret du monde musical; à qui ferez-vous croire que vous, M. Troupenas, qui avez des journaux à votre disposition; que vous, qui connaissez merveilleusement l'art de faire *mousser* un succès; que vous, à qui Rossini écrivait : « Tâchez de ne pas trop *blaguer* dans les journaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f.... de vous et de moi. » A qui ferez-vous croire que vous avez gardé cette œuvre en portefeuille pendant dix ans? Cela est impossible.

« M. Aulagnier a écrit différentes lettres à Rossini. Mon adversaire vous en donnera sans doute lecture. Vous n'y verrez que deux choses : la première, c'est que M. Aulagnier se déclare hautement propriétaire du *Stabat*, et demande à Rossini s'il n'existe pas d'acte antérieur qui puisse lui donner quelque inquiétude; la seconde, c'est qu'il manifeste à Rossini le désir de s'entendre avec lui.

« On a raconté dans les salons bien des anecdotes sur la paresse de Rossini. Dans l'automne dernier, M. Fétis a fait une tournée musicale en Italie, et il a publié dans la *Gazette musicale*, à propos de son voyage, des lettres pleines de charme et d'intérêt. Il y rend compte d'une visite qu'il a faite à Rossini, à Bologne, où le maestro apporte un grand zèle dans ses fonctions de directeur du Conservatoire de musique. Rossini aurait dit modestement à M. Fétis : « Je ne suis pas un savant, moi... » Qu'on rapproche ce mot des paroles de Rossini publiées par *la Presse* : « Je ne reviendrai à l'Opéra que lorsque les juifs auront fini leur sabbat; » et vous reconnaîtrez l'artiste avec toutes ses rivalités.

« Vous comprendrez que Rossini, après la réception des lettres de M. Aulagnier, qui lui annonçaient l'intention de publier le *Stabat* et de le faire exécuter dans un concert, ait été épouvanté de rentrer dans le monde musical avec une œuvre faite à la hâte en 1832, et seulement pour accomplir une promesse; vous comprendrez que l'amour-propre de l'artiste se soit réveillé et qu'il ait senti le danger que sa renommée pouvait courir. Aussi vous le verrez s'emporter dans une lettre complice de sa colère. Puis, passant de l'indignation presque à la rage : « M. Aulagnier, écrit-il à M. Troupenas, menace de faire exécuter le *Stabat* dans un concert monstre; si telle chose était pour se réaliser, j'entends par cette lettre vous donner procuration pleine et entière, afin que les tribunaux, la police empêchent de faire exécuter cet ouvrage... » Et plus loin il

ajoute : « La plus grande partie des morceaux ne sont pas de ma composition, et je suis prêt à poursuivre *jusqu'à la mort* soit en France, soit à l'étranger, tout éditeur qui voudrait user d'escroquerie. »

» Voilà la pensée intime, l'intention véritable qui animait Rossini.

» M. Aulagnier, qui connaît son Rossini par cœur, savait fort bien que dans l'exécution du *Stabat* il y avait la question de la rentrée de Rossini dans le monde musical. Aussi voilà pourquoi il lui proposait de s'entendre avec lui. C'est alors que M. Troupenas, le plus fin, le plus adroit gascon musical de France et de Navarre (On rit) entendit parler du *Stabat* de Rossini acheté par M. Oller et revendu à M. Aulagnier. M. Troupenas, éditeur des œuvrages de Rossini, se mit aussitôt en campagne, et envoya un de ses commis à Bologne auprès de Rossini lui proposer d'acheter ce *Stabat* à des conditions avantageuses pour l'amour-propre et l'intérêt de l'artiste. Rossini accepta, et M. Aulagnier fut mis de côté.

» Ainsi donc, il est évident maintenant que M. Troupenas n'a pu être propriétaire du *Stabat* depuis 1833, et je ne relèverai pas cette étrange assertion de Rossini, disant que plusieurs morceaux du *Stabat* dédié à don Varela, et revendu à M. Aulagnier, ne sont pas de sa composition. Pour l'honneur du grand artiste, je ne réfuterai pas cette assertion. Mais quand vous verrez le manuscrit du *Stabat* et la dédicace de la main de Rossini, avec le cachet de Rossini, vous ne penserez pas, messieurs, que plusieurs morceaux ne sont pas de sa composition.

» Permettez-moi de vous rappeler en terminant le procès malencontreux intenté il y a dix à douze ans par M. Troupenas.

» Rossini avait fait jouer et graver en Italie les partitions de *Maometto II* et de *Mosè*. Ces partitions eurent un immense succès dans toute l'Europe.

» A cette époque Rossini, nommé par Charles X inspecteur-général de la musique en France et logé à l'Opéra, fit représenter à l'Académie royale de musique *le Siége de Corinthe*. Les marchands de musique de Paris ne se firent aucun scrupule de publier la partition du *Siége de Corinthe*, qui n'était autre chose que la transformation *à la française* de l'opéra de *Maometto II*. M. Troupenas, le grand éditeur des œuvres de Rossini, entra dans une violente colère, et assigna les éditeurs de musique en vertu de l'acte de vente qui lui conférait la propriété des œuvres de Rossini. Il ne fut pas difficile de prouver à M. Troupenas qui l'ignorait sans doute, que *le Siége de Corinthe* n'était autre chose que le *Maometto II* déjà publié en Italie. M. Troupenas perdit honteusement son procès devant le Tribunal, et à la Cour, il intervint un arrêt confirmatif qui adopta purement et simplement les motifs des premiers juges. M. Troupenas fait aujourd'hui ce qu'il a voulu faire inutilement en 1828. Je vous demande de repousser comme à cette époque les prétentions de M. Troupenas. Je persiste dans mes conclusions. »

Le Tribunal a continué à la huitaine pour entendre Mᵉ Marie.

(*Gazette des Tribunaux.*)

A l'issue de l'audience, il s'est passé dans la salle des Pas-Perdus une scène d'une nature plus singulière. MM. Schlesinger et Aulagnier ont été assaillis par un sieur Massè, commis de M. Troupenas, homme très fort et très robuste, qui s'est permis de leur lancer les épithètes les plus grossières. En outre cet individu a frappé d'un coup de poing M. Schlesinger, qui a riposté vigoureusement, et immédiatement cité ledit sieur Massè en police correctionnelle, afin d'éviter à l'avenir un semblable guet-apens. Si M. Troupenas entend ainsi sa défense, il aurait bien fait de choisir un avocat moins honorable que Mᵉ Marie, qui doit éprouver un profond chagrin de la conduite de son client, et de l'intervention d'un auxiliaire qui plaide à coups de poing.

LE MÉLOPHONE.

De tous les essais tentés par les mécaniciens et les facteurs en vue de multiplier les moyens d'exécution dont l'art musical est aujourd'hui pourvu, il en est peu qui aient pour résultat d'introduire de nouveaux sujets dans la famille déjà si nombreuse des instruments; la cause en est surtout dans la perfection des instruments actuels et dans la merveilleuse habileté des exécutants. Ainsi, ce n'est pas assez qu'une invention nouvelle offre de précieuses qualités et des combinaisons ingénieuses, il faut encore qu'elle puisse lutter avec avantage contre les instruments anciens; et ce point obtenu, encore lui manque-t-il des interprètes qui la puissent faire connaître et apprécier.

Il y a quelques années, un artiste mécanicien inventa un instrument auquel il donna le nom de *mélophone;* un certain éclat, un retentissement inaccoutumé en signalèrent tout d'abord l'apparition. Favorablement accueilli au Conservatoire, et honoré de l'attention des principaux membres de cet établissement, le *mélophone* semblait devoir fournir une longue et brillante carrière. Un de nos célèbres compositeurs, M. Halévy, ne dédaigna pas de l'introduire dans son opéra *Guido et Ginevra;* plusieurs concerts remarquables, l'un, entre autres, donné par MM. Thalberg et Doehler, lui assignèrent une place dans leur programme; enfin, l'exposition de 1839 le gratifia d'une médaille. Cependant, malgré des suffrages si honorables, malgré des commencements si heureux, le *mélophone* s'arrêta bientôt au début de sa course, et l'on pouvait croire ce nouvel astre à jamais éclipsé, lorsqu'il vient d'apparaître de nouveau; et cette fois, nous le croyons, pour ne plus s'effacer de l'horizon musical. Ces phases si diverses tiennent, il n'en faut pas douter, bien moins à la nature même de l'instrument qu'aux obstacles dont nous parlions tout-à-l'heure. Il est si difficile de populariser même les meilleures choses, même les découvertes les plus utiles et les plus intéressantes! — Par bonheur aujourd'hui le Mélophone est près de franchir ce pas difficile : des musiciens laborieux s'y sont exercés, des écrivains, des savants, des artistes, se sont appliqués à en faire connaître les propriétés, à en décrire la physionomie, à en expliquer les ressources, et on a tout lieu d'espérer qu'il ne partagera pas le sort de ces inventions sans but et sans utilité, de ces instruments défectueux ou bizarres dont la renommée passagère n'a été qu'un vain son. En conséquence, nous avons pensé qu'il n'était pas indifférent de lui consacrer quelques lignes dans ces colonnes, et d'en donner à nos lecteurs une idée aussi complète que possible sous le double rapport du mécanisme et de l'effet.

Le mélophone offre à peu près la figure de deux caisses de guitare superposées, dont l'une, l'inférieure, contient l'agent organique, le soufflet, et l'autre, un peu moins grande, la série des anches; l'instrument se pose sur les genoux; on le tient de la main gauche, tandis que la droite, maîtresse absolue et unique de l'émission du son, gouverne le double soufflet qui glisse à frottement au moyen de deux tringles emboîtées dans une direction parallèle, fixées *ad hoc* aux poumons de la machine, du ventre de laquelle elles sortent, et où elles rentrent par un mouvement de *va-et-vient* semblable à celui de l'archet. Le manche n'est guère plus long que celui du violon, mais il est beaucoup plus large; creusé pour rece-

voir le mécanisme qui le met en rapport avec la caisse des anches, il est recouvert d'une plaque métallique de niveau qui forme sa surface extérieure ; il offre aux doigts dans sa longueur, en saillies aplaties, sept rangs perlés de petites touches ou clavettes en métal poli, obtuses en tous sens, et qui se comportent comme les touches du piano, procédant de même chromatiquement, mais en empiétant les unes sur les autres; de telle sorte qu'en prenant les clavettes dans le sens longitudinal, on a sept séries de onze demi-tons, et qu'en les prenant dans le sens latitudinaire, on a douze séries d'intervalles formant chacun une quinte parfaite ou sept demi-tons, à partir de la première clavette grave du premier rang ; autrement dit, il y a douze notes à chaque rang, et les intervalles procèdent par demi-tons horizontalement; c'est-à-dire sur le même rang, et par *quintes* verticalement ; c'est-à-dire d'un rang à l'autre, comme entre les cordes à vide du violon, de l'alto et du violoncelle.

L'instrument embrasse une étendue de près de quatre octaves et demie, du *si* naturel de la grande octave au *mi* naturel de la cinquième petite octave, c'est-à-dire du *si*, seconde ligne de la portée (à la clef de *fa* quatrième ligne), au *mi* (clef de sol), sixième ligne supplémentaire au-dessus de la portée. (Il y a des mélophones à six rangs seulement ; ils ne diffèrent des premiers que par l'absence du rang le plus grave.)

En comparant cette étendue à celle de l'alto ou du violon, on trouverait que le mélophone correspond à un alto avec trois cordes supplémentaires à l'aigu, ou bien à un violon avec une corde de plus au grave, et deux chanterelles de plus à l'aigu ; or les quatre-vingt-quatre touches du manche sont disposées de manière qu'elles offrent une intime analogie avec le doigté du violon ; aussi un violoniste ne s'y trouve-t-il guère plus dépaysé qu'un pianiste devant le clavier d'un orgue. L'exécutant peut moduler dans tous les tons sans *démanché*, et de plus, au moyen d'une clef soumise au pouce de la main gauche, il peut aisément doubler le son à l'octave inférieure. Le doigté du mélophone étant celui du violon et de l'alto, sauf l'emploi toujours obligé du quatrième doigt, il en résulte qu'on y peut jouer presque toute la musique écrite pour ces instruments; ce n'est pas tout, le clavier du manche permet d'y prendre à la fois des accords de deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, et même, dans certains cas, de neuf et dix notes. Il n'est pas besoin de dire que l'accord étant fixe, la justesse des tons est permanente ; enfin pour dernier avantage, outre la facilité de moduler dans tous les tons, on a celle de transposer le même doigté, c'est-à-dire de transposer à un, deux et jusqu'à trois demi-tons au-dessus ou au-dessous du ton primitif, en reculant ou en avançant la main, ce qui suffit pour établir une nouvelle position naturelle. Telles sont, en somme, la structure et les propriétés matérielles de l'instrument ; voyons maintenant quels en sont les effets et le rendu. Le timbre du mélophone présente une sorte de fusion du basson, de la clarinette et de la flûte; les personnes qui ne l'ont pas entendu pourront s'en faire une idée si elles connaissent l'orgue expressif ou même simplement l'accordéon. Bien qu'ayant quelque analogie avec ce dernier instrument, dédaigné des compositeurs en raison de sa monotonie et de son peu de ressources, le mélophone offre cependant une étendue et une richesse incomparablement supérieure, ce qui doit à coup sûr l'empêcher de subir un pareil affront. Loin d'avoir dans le timbre rien de cru, de nazillard ou d'incisif, il se distingue par une rondeur, une plénitude, un charme de sons dont les oreilles les plus délicates doivent se trouver satisfaites; à la vérité, pour notre part, nous aurions à lui reprocher une accentuation quelque peu lourde et emphatique ; c'est pourquoi, sans doute, le style large, sévère, religieux, tendre ou mélancolique semble devoir lui convenir le mieux, tandis qu'il est beaucoup moins apte à rendre la légèreté, la pétulance et la coquetterie. Une fois qu'on y est accoutumé, le doigté du mélophone est des plus faciles; on y peut exécuter avec une grande perfection les traits en *tierces*, en *doubles* et *triples octaves*, les *passages chromatiques*, le *staccato*, le *tremolo*, aussi bien que toutes les nuances de *piano*, de *forte* et de *crescendo*. — Admis dans les orchestres, cet instrument y serait évidemment d'une grande utilité en beaucoup de circonstances, particulièrement dans les situations calmes ou attendrissantes, soit qu'on voulût alors l'employer comme instrument *solo*, soit qu'on le réunit à d'autres instruments. Au reste, à cet égard, il suffit de s'en rapporter au témoignage des principaux membres du Conservatoire qui ont félicité l'inventeur en ces termes :

« Monsieur Leclerc, nous avons entendu avec beau-» coup d'intérêt l'instrument de votre invention auquel » vous avez donné le nom de *mélophone*. Cet instrument, » par sa sonorité, par la nature particulière de son tim-» bre et par son étendue, doit occuper dans les orches-» tres une place importante. C'est donc avec le plus grand » plaisir que nous vous déclarons que nous avons été sa-» tisfaits de l'audition du mélophone, et nous ne pou-» vons que vous engager à continuer les perfectionne-» ments que vous y avez déjà apportés, puisqu'en créant » une nouvelle espèce de sonorité et de nouveaux effets » d'instrumentation, vous avez agrandi le domaine de » l'art. »

Ces lignes flatteuses sont suivies des signatures de MM. *Chérubini*, *Habeneck*, *Paër*, *Berton*, *Halevy*, *Auber*, *Zimmerman*, *Baillot*, *Goblin*. On voit, d'après cela, que le mélophone ne saurait être uniquement regardé comme un instrument de fantaisie ; que bien au contraire il est appelé à jouer un rôle assez important dans le domaine de l'instrumentation, et qu'en définitive l'invention de M. Leclerc, pour manquer un peu d'originalité, n'a pas moins des avantages réels qui militent puissamment en faveur de son adoption. M. La Hausse, artiste et compositeur de talent, a pris sous son patronage le mélophone; nous avons entre les mains un rapport étendu adressé par lui à l'Académie des arts et de l'industrie dont il est un des membres; rapport que cette société a fait insérer dans les derniers numéros de son journal, et qui contient de précieux détails sur l'instrument. Nous engageons nos lecteurs à y recourir pour suppléer à toutes les omissions inévitables dans un article où l'on manque toujours de l'espace nécessaire à une ample et minutieuse description; nous les engageons aussi à lire un opuscule fort intéressant que ce jeune littérateur va publier sous le titre de *Physiologie didactique du mélophone*. Indépendamment d'un aperçu aussi neuf que clair et précis sur cet instrument, ils y trouveront la tablature, le doigté du mélophone, et différents exercices pour apprendre à en jouer, etc. Dans cette publication, M. La Hausse a principalement pour objet de stimuler les compositeurs à faire l'épreuve de cette *espèce nouvelle de sonorité*, constatée dans le mélophone d'après les termes

exprès du rapport cité plus haut. — Mais pourquoi M. La Hausse lui-même ne se déciderait-il pas à prendre l'initiative? Auteur de productions fort agréables, — citons entre autres plusieurs mélodies sur des poésies de madame A. Tastu, et quelques fables de Lafontaine fort spirituellement interprétées, — il ne tient qu'à lui de s'aventurer avec un peu plus de hardiesse dans le chemin de la publicité pour avoir bientôt à y recueillir d'encourageants suffrages et même d'honorables succès. Personne que nous sachions ne connaît le nouvel instrument mieux que lui, et ne joint peut-être en même temps à cette connaissance l'art de composer avec autant de goût; partant personne n'est plus capable de le faire valoir et d'en propager l'usage. En résumé, si M. La Hausse consent à écrire spécialement pour le mélophone, nul doute que tous les amateurs de bonne musique n'aient un double plaisir à entendre cet instrument.

G. KASTNER.

Revue critique.

LETTRES A Mme LA BARONNE DE ***

SUR

QUELQUES MORCEAUX DE PIANO MODERNES.

TROISIÈME LETTRE.

Rêveries et Romances sans paroles de J. ROSENHAIN.

Encore un allemand, madame. Passez-le moi pour cette fois, et nous verrons à satisfaire votre curiosité patriotique. Vous me reprochez de me taire sans façon sur les œuvres de nos pianistes français. Vous allez jusqu'à me soupçonner de n'avoir pas dans le cœur le plus petit grain de nationalité. D'abord je pourrais vous répondre, en parodiant une belle parole, que l'art est citoyen du monde. Mais, entre nous, cela sentirait un peu son Escobar; et j'aime mieux me rabattre sur la réputation de courtoisie superlative, que l'Europe nous a faite et qu'il faut bien maintenir auprès d'elle. Convenez-en, madame; c'est être fidèle à l'esprit de l'urbanité française, que de donner le pas aux artistes étrangers, même lorsqu'il s'agit de critique. Quant aux nôtres, soyez tranquille; ils auront leur tour. Dieu me garde les oublier! Seulement ils voudront bien m'excuser de leur brûler la politesse. Quoi de plus juste? Se gêne-t-on jamais en famille?

Après une justification que je crois sans réplique, je passe, madame, aux préliminaires de rigueur. Il faut vous présenter M. J. Rosenhain, pianiste-compositeur, remarquable dans la foule des pianistes remarqués. Il n'y a pas grand nombre d'années que ce jeune artiste est venu se fixer à Paris; et cependant il ne laisse pas que d'avoir publié dans cette période une certaine quantité d'œuvres sérieuses ou fugitives. Il n'a pas même dépendu de lui que notre première scène lyrique ne reproduisît ses inspirations. Du reste M. Rosenhain avait déjà écrit et fait jouer deux ouvrages en Allemagne. Récemment encore l'administration de l'Opéra de Paris a pu se convaincre, dans une séance uniquement consacrée à l'audition de quelques morceaux de musique vocale et instrumentale, que le compositeur ne s'illusionnait pas sur ses moyens, en demandant un libretto à la direction. Il est vrai que le libretto est encore à venir. En l'attendant, le jeune pianiste, fort de sa conscience, s'est tranquillement remis à écrire pour son instrument favori. Au premier concert de la *Gazette musicale* il a fait entendre un grand trio pour piano, violon et violoncelle, dont la valeur a été déjà estimée par un critique éminent, avec une telle sûreté de goût, que je vous renvoie tout simplement, belle dame, à cette excellente appréciation. J'arrive maintenant aux deux Livres de *Rêveries* et aux *Romances sans paroles* dont j'ai dessein de vous entretenir.

S'il est vrai que le Français né malin créa le Vaudeville, il ne l'est pas du tout que la poésie rêveuse, contemplative, élégiaque, ait eu pour berceau le beau pays de France. Aujourd'hui qu'on la voit chez nous mélangée à tous les arts, on pourrait se méprendre facilement sur le lieu de son origine; cette couleur mélancolique, vaporeuse, si connue de nos jours et si peu familière à la France avant notre siècle, n'est en définitive que le fruit de l'imitation; elle nous vient de l'étranger; nous la devons à notre commerce intellectuel avec les peuples du Nord: c'est une plante exotique naturalisée dans notre climat.

En musique, l'Allemagne, la premiere, nous révéla ces inspirations mystérieuses puisées au plus profond d'une âme, qui se replie sur elle-même, se complaît dans ses émotions solitaires, excentriques, les recueille, les traduit dans une langue un peu vague et comme ondoyante, volontiers diffuse, ne visant pas du tout aux grands effets, et ne cherchant que la satisfaction individuelle. Presque tous les mouvements lents des sonates, des trios, des quatuors de Beethoven ont consacré ce style fécond et d'une puissance magique. Après lui les exemples ne se comptent plus. Le genre rêveur, que dans notre littérature poétique M. de Lamartine mit si fort à la mode, était donc déjà personnifié dans une école musicale, venue en droite ligne d'Allemagne et assez bien accueillie en France, non précisément par les masses, mais par cette tribu éparse d'âmes mélancoliques pour qui certaine tristesse n'est pas sans plaisir. Aux hommes ainsi disposés il ne convient guère d'entendre ou d'exécuter une musique vivement rhythmée, bruyante, aux formes clairement arrêtées, et dont la mélodie leste et pimpante, peu chargée d'harmonie, ne laisse rien à deviner et se donne tout entière au premier abord. Mais au contraire, une allure indécise, flottante, un accent plaintif et quelque peu languissant, une harmonie ample et variée, une façon de chant tendre, reposé, tournant parfois à la douleur, souvent aussi propre à soulever sans secousse des souvenirs de douces joies, des sensations de béatitude indéfinie, vaguement souhaitée, voilà, autant qu'il est possible de traduire par le langage des impressions presque insaisissables, voilà, dis-je, ce qui charme certains esprits, poètes d'instinct, s'ils ne le sont en réalité par l'expression et la forme.

C'est à cette classe de lecteurs et d'auditeurs que s'adressent les *Rêveries* de M. Rosenhain. L'artiste livre à ceux qui peuvent le comprendre le spectacle des penchants secrets de la pensée, lorsqu'on la laisse errer à son caprice, libre du joug des conventions et d'un plan prémédité. Assurément il n'est pas de procédé qui puisse dévoiler plus fidèlement l'individualité d'un artiste; il s'abandonne, il se dit lui-même. Ce que l'inspiration spontanée murmurait rapidement à son oreille, ses doigts et sa plume le chantent tout haut. C'est la nature prise sur le fait. Certes voilà bien ce qu'on peut appeler de la musique intime; mais cette musique exige, pour produire

tout son effet, un concours de conditions indispensables. Au concert, au salon même (à moins d'un auditoire exceptionnel et très peu nombreux) elle serait souverainement déplacée et fastidieuse. Ce qu'il lui faut, c'est l'isolement, le secret du cabinet. Elle est comme la prière, dont parle l'Évangéliste, qui ne se dit bien que la porte close.

Vous comprenez, madame, que je suis loin d'inviter mademoiselle Brigitte à essayer de ces *Rêveries* pour briller en public. L'auteur n'a guère songé, je crois, à ce genre de succès. Mais il est de certaines heures de retraite, de vie renfermée, où l'imagination trouve précisément ce dont elle a besoin dans cette musique contemplative et presque mystique : il semble que ce soit le passage qui conduit à une région inconnue ; on peut s'en servir comme les orientaux se servent d'émanations parfumées pour se procurer des chimères molles et nuageuses. A ce point de vue, qui du reste est bien celui du compositeur, les *Rêveries* que voici paraissent ne laisser rien à désirer. Elles rentrent parfaitement dans le genre dont j'ai tâché de vous donner l'intelligence, et qui se sent plus encore qu'il ne s'explique.

La *Rêverie* en *mi* bémol mineur est, selon moi, la plus féconde en effets et en sensations ; elle renferme des périodes mélodiques très agréables, enrichies d'une harmonie distinguée. J'avoue que l'unité de couleur est ici un peu trop soutenue ; je crains que l'ensemble n'incline à la monotonie. Le dirai-je aussi ? La tonalité parfois incertaine dans le cours de la composition a le tort de n'être pas assez franchement assise à la péroraison du morceau ; l'auteur ne reproduit le ton primitif que trois ou quatre mesures avant la fin. Du reste, cette légère imperfection, que des oreilles exercées peuvent seules apprécier, et qui tient à la fantaisie de l'artiste (puisqu'il savait mieux qu'un autre qu'une simple transposition prise de plus haut lui permettait de rentrer dans la voie normale), cette petite irrégularité enfin est bien rachetée, et au-delà, par une ampleur de développements richement présentés. Il y a dans cette *Rêverie* plus d'attrait que dans celle en *ré* bémol majeur. Mais il faut le dire tout de suite ; cela ne tient pas à la mélodie, qui est encore ici d'un caractère élevé, d'un accent expressif. Le défaut consiste dans les modulations qui ne sont pas toujours assez naturelles ; je dis naturelles, et j'insiste sur le mot ; l'œil et l'oreille ne les acceptent pas tout d'un coup : on y revient involontairement à deux fois, parce que les gammes rapprochées un peu brusquement n'ont pas toute l'affinité souhaitable. L'auteur multiplie beaucoup trop les changements de tonalité. Hormis la période d'exposition, on croirait qu'il redoute de se maintenir dans un ton plus de quatre mesures de suite. Il semble traqué de gamme en gamme comme un fugitif. D'où il résulte une certaine fatigue pour l'auditeur, qui aime sans doute les surprises de temps en temps, mais donnerait quelque chose après cette course active pour se reposer quelques moments dans un ton bien établi.

Si j'appuie particulièrement sur ce défaut, c'est qu'il est capable d'altérer l'effet des plus belles idées ; c'est que l'attitude générale du morceau paraît trop contournée ; c'est que cette succession rapide de modulations, et surtout de *grandes* modulations, excellente en certains cas pour peindre l'inquiétude, l'agitation, le désordre, peut-être même l'inconstance et la coquetterie, devient insignifiante et froide quand on la prodigue à tout propos. Ce travers est commun à presque tous les pianistes-compositeurs de l'école moderne allemande et germano-française. Un de ces jours, belle dame, nous pourrons en rechercher à loisir les causes déterminantes. L'histoire est comme le grec de Vadius ; elle ne gâte rien, elle que l'on ne traite pas si charitablement, je pense. Mais retournons à M. Rosenhain, ou plutôt à ses *Romances sans paroles*, petits morceaux mélodiques dans le style de la romance sentimentale et à caractère. Ceux-ci sont véritablement jolis et bien tournés. L'*Adieu*, dans lequel on distingue au commencement et à la fin une ritournelle d'une charmante simplicité, se fait aimer par sa douce mélodie et son harmonie gracieuse. La *Chanson polonaise*, d'un rhythme original, a toute la désinvolture à la fois élégante et fière des airs nationaux de la Pologne ; remarquez, je vous prie, le joli trait qui la termine. Peut-être trouverez-vous que la romance, *à l'étranger*, n'est pas entièrement satisfaisante. Mais la *Lutte intérieure* compense bien ce que sa compagne ne donne pas. La mélodie ardente et passionnée, placée dans la région grave, au-dessous de courts arpéges entremêlés de silences, donne l'idée d'une sorte d'agonie morale ; on entend comme des sanglots entrecoupés, figurés évidemment par le dessin de la région supérieure. Puis le combat engagé d'abord avec vivacité semble se ralentir ; un chant plus paisible, doucement accompagné dans un nouveau rhythme, paraît annoncer le repos de l'âme ; mais l'agitation s'éveille, redouble, éclate violemment, et, si on le peut dire, avec une puissante unité de douleur. L'explosion achève cette romance vraiment pathétique, que je crois pouvoir placer sans erreur au rang des œuvres saillantes écrites par M. Rosenhain. Elle révèle en lui l'existence du sentiment tragique, de l'élan dramatique, dont on ne songe pas à tirer parti. Vous serez bien certainement de mon opinion, madame, après avoir entendu ces quelques pages expressives ; et vous direz avec moi que M. Léon Pillet a, ma foi, grand tort de réduire pour le moment M. Rosenhain à écrire de la musique *sans paroles*.

Maurice BOURGES.

Souvenirs de Richard Cœur-de-Lion, *pour le piano*, *par* CAMILLE STAMATY.

De tous les morceaux que les mélodies expressives de *Richard* ont inspirés à nos pianistes-compositeurs, celui de M. Camille Stamaty est bien certainement le plus remarquable par le puissant effet de l'ensemble, et la finesse gracieuse des détails. Les thèmes saillants du chef-d'œuvre de Grétry y sont disposés avec un rare bonheur, et de façon à tirer une valeur nouvelle du contraste des nuances et des caractères. D'ordinaire ces sortes de compositions écrites après coup sur les idées d'autrui, ne pèchent que trop par le défaut d'ordre et de suite ; ce ne sont le plus souvent que d'oiseuses et brillantes paraphrases au travers desquelles se perd la pensée primitive : on n'y rencontre guère qu'incohérence et froideur.

Ici c'est tout autre chose. Les motifs originaux groupés avec goût forment une chaîne assez artistement nouée pour ne pas laisser apercevoir les jointures. Tel qu'il est, ce morceau paraît le fruit d'une inspiration spontanée ; il semble venu tout d'une pièce. Cette habileté de facture laisserait supposer dans M. Stamaty l'expérience d'un

praticien rompu à ce genre de travail. Il est cependant très vrai que l'auteur, quoique fort connu comme virtuose et comme professeur de piano, n'a encore publié qu'un bien petit nombre d'ouvrages. Il y a donc beaucoup à espérer de ce tact intelligent qui se révèle dès les premiers essais.

Du reste, s'il faut ajouter foi aux confidences amicalement indiscrètes de quelques intimes, M. Stamaty, évidemment trop modeste, tiendrait enfouies dans les ténèbres du portefeuille plusieurs productions instrumentales de haute valeur, telles que sonates, grandes études, trios,... etc. A ce compte-là nous pouvons présumer que l'auteur sera médiocrement flatté de nous voir accorder les honneurs de l'analyse à un morceau qu'il doit classer parmi ses œuvres légères. Mais pour nous il y a aussi des engagements à remplir envers les pianistes artistes et amateurs, qui cherchent dans nos comptes-rendus de bonnes raisons pour adopter ou laisser dans l'oubli une publication nouvelle. C'est une dette personnelle qu'il nous faut acquitter. Tout en rendant hommage d'avance à la musique élevée qu'on nous promet, nous prenons sur nous (nos réserves faites sur la priorité des genres) de signaler comme fort bon dans son espèce l'ouvrage que M. Stamaty a publié sous le simple titre de *Souvenirs de Richard*.

L'effet en doit être infaillible au salon. Il y a tant de chaleur et de verve dans la succession rapide de ces chants heureux qui forment une sorte de panorama varié! Point de remplissage; point d'amplifications vulgaires. Les très courtes variations semées çà et là pour donner plus de piquant au retour d'un thème, sont toutes d'un rhythme élégant, et ne laissent pas que d'avoir une charmante physionomie mélodique. Les passages de vigueur et d'éclat, telle que la première période du fameux air : *O Richard*, introduite dans le milieu du morceau par une brillante explosion ; la chaude péroraison de ce même air, quelques développements distingués sur le chœur villageois ; enfin la Coda fougueuse inspirée par le début de la romance sont très adroitement opposés aux teintes plus voilées qui colorent l'andante de l'introduction, la fraîche cantilène de la belle Laurette, et cette romance si étonnante par sa simplicité grandiose.

Il n'est pas jusqu'à la chansonnette *Un Bandeau*, et jusqu'au refrain de la chanson à boire que le compositeur n'ait trouvé le moyen d'indiquer en passant, juste assez pour éveiller une aimable réminiscence. Pas n'est besoin de dire que le *Trémolo* traditionnel n'a pas été oublié. M. Stamaty l'a rendu de manière à obtenir la gradation de l'effet dans toute sa plénitude. La riche sonorité de l'instrument s'y produit avec magnificence.

Ce qui frappe tout d'abord, au commencement de ce morceau, c'est le rapprochement dramatique des trois phrases qui sont comme le pivot de la partition. Aux deux premières mesures bien connues de l'air : *O Richard*, succède immédiatement le début de la romance, interrompue tout-à-coup par les accents de menace du chœur de soldats. Il y a là un véritable sentiment de l'œuvre de Grétry. Quelques notes nous ont à peine rappelé le dévouement héroïque du chevalier-troubadour, qu'à l'instant deux phrases caractéristiques viennent remettre en mémoire la reconnaissance de Blondel et de son roi, en même temps que les périls dont ils sont environnés. Certes, une pareille intelligence du compositeur dramatique s'élève au-dessus du vulgaire. Si les pianistes qui tirent parti des œuvres théâtrales, s'acquittaient toujours de leur tâche avec cette conscience, il est à présumer qu'on tiendrait plus de compte de leurs travaux en ce genre. Quoi qu'il en soit, *les Souvenirs de Richard* doivent prendre rang parmi les morceaux de salon d'un brillant effet, au bout desquels il y a toujours la certitude d'une ovation bruyante. Le degré de difficulté est du reste accessible aux demi-forces. Après cela comment ne pas compter sur la popularité, en réunissant tant de conditions nécessaires pour l'obtenir?

Maurice BOURGES.

Poésie.

GLANES, par Mlle Louise Bertin.

La poésie n'est pas de notre domaine, mais elle y rentre nécessairement, dès que le poëte est un artiste dont la musique se glorifie. Le talent poétique et musical ne se rencontre pas assez souvent dans la même personne pour que notre attention ne se fixe pas sur celle qui en fournit des preuves incontestables. Très jeune encore, mademoiselle Louise Bertin a composé trois partitions bien différentes de caractère et de style ; celle du *Loup-Garou*, pour l'Opéra-Comique ; celle de *Faust*, pour le théâtre Italien ; celle de *La Esméralda*, pour le grand Opéra français. Et ce n'étaient pas là de simples essais d'amateur, que des succès de salon ont ébloui, que des bravos de complaisance ont enivré : c'étaient des œuvres sérieuses, nées d'une vocation ardente, irrésistible ; c'étaient les fruits d'un talent naturel, mûri, fortifié par des études sévères. La dernière des trois partitions surtout, malgré les défauts signalés par la critique, attestait une faculté puissante, une faculté rare parmi les hommes qui ont consacré leur vie entière à l'art musical dans sa plus haute et sa plus large expression.

Il va sans dire qu'une femme, qu'une jeune fille risquait beaucoup à déployer une telle faculté! Il va sans dire qu'une telle audace devait lui susciter des jalousies, des inimitiés sans nombre, et que son talent même était un crime qu'on ne pouvait lui pardonner. Il arriva donc que cette femme, que cette jeune fille, qui avait eu la force d'étudier, d'imaginer, de produire des œuvres supérieures à son sexe et à son âge, n'eut pas celle de soutenir une lutte dans laquelle tant de courages mâles ont succombé. Madame de Staël ne l'a-t-elle pas dit, il y a long-temps, avec toute l'éloquente vivacité d'un sentiment personnel? « La plupart des femmes auxquelles » des facultés supérieures ont inspiré le désir de la re» nommée ressemblent à Herminie revêtue des armes du » combat : les guerriers voient le casque, la lance, le » panache étincelant ; ils croient rencontrer la force, ils » attaquent avec violence, et dès les premiers coups ils at» teignent au cœur. »

Que faire? s'exiler du théâtre? renoncer au plaisir suprême d'étonner, de charmer la foule assemblée? Rien de plus facile, sans doute, et mademoiselle Bertin s'est sacrifiée sans effort, sinon sans regret. Mais quoi! son talent, sa verve, ses inspirations lui restaient toujours! On lui interdisait la musique : eh bien! l'auteur d'*Esméralda* s'est réfugiée dans la poésie. Elle a trouvé en elle-même assez de ressources pour changer, non son génie, mais l'idiôme de son génie, et elle a fait des vers que

nos meilleurs poëtes seraient fiers d'avouer. Elle a publié un livre tout rempli des épanchements d'une âme tendre, généreuse, enthousiaste, et ce livre, elle l'a baptisé du titre de *Glanes*. Est-ce de la modestie ? où sont les hommes, où sont les artistes capables de lui être comparés pour la résignation, pour l'énergie, de même que pour le talent ?

Les *Glanes* sont un faisceau d'épis de la plus riche espèce : Victor Hugo, Lamartine ne composent pas leurs gerbes d'une main plus habile ni plus heureuse. Jugez-en par ces échantillons que nous allons prendre au hasard :

Dans le sentier, la violette
Epanche son urne discrète
Sur les touffes des verts gazons ;
Viens, ma belle, et tous deux causons !
Avec des mots plus doux encore
Que ces parfums, qui de l'Aurore
Annoncent le joyeux retour,
Oh ! ma belle, parlons d'amour !
Sous ces ombres entremêlées,
Où, gazouillant dans les feuillées,
La fauvette appelle nos pas,
Viens, ma belle, et causons tout bas !
Avec des mots plus doux encore, etc.

. . . .

Au lac, où dans une onde pure,
Qui n'a ni vague ni murmure,
Se peint le sourire des cieux ;
Viens, ma belle, et causons tous deux.
Avec des mots, etc.

. . . .

Mais d'où vient que la violette
A fermé son urne discrète;
Qu'effrayée au bruit de mes pas,
La fauvette ne chante pas;
Et qu'au lac où, fuyant la rive,
Ma barque glisse à la dérive,
Mon regard distrait cherche en vain
Le rayon vermeil du matin?
C'est que maintenant dans la vie,
Refermant mon âme trahie,
Je marche tout seul au hasard,
Le cœur éteint comme un vieillard !
C'est que l'encens des violettes,
Le doux ramage des fauvettes,
Et le reflet doré du jour,
Hélas ! hélas ! c'était l'amour.

A cette charmante pièce, qui peint si bien la tristesse que l'amour laisse après lui, joignons la suivante, emblème parfait des insatiables désirs de notre cœur :

Tiens, regarde la lune ;
Elle appelle une à une
Les dames de sa cour.
Aussitôt chaque étoile,
En relevant son voile,
Lui répond tour à tour;
Puis mettant sa couronne,
Accourt auprès du trône,
Et se range à l'entour.
Et lentement à leur tête la reine,
Le front paré de son bandeau vermeil,
S'avance alors radieuse et sereine.....
Mais le froid me saisit : où donc est le soleil ?
Au fond de la vallée,
Chaque vitre étoilée
Par la lampe du soir,
Chaque feu qui s'allume,
Qui pétille et qui fume
Au-dessus du toit noir,
Nous montrent le village,
Humble asile du sage ;
Penchons-nous pour le voir.
On vit là-bas dans une paix profonde,
Et tous les jours ont la même couleur.
On n'entend pas le rire amer du monde.....
Amis, c'est le repos : où donc est le bonheur ?
Sous chaque jouissance
Se cache une espérance
Qui ne doit pas fleurir.
Et toujours notre joie
D'un désir est la proie.
Venu pour la flétrir,
Il marche derrière elle,
Humble et cachant son aile
Qu'il saura bien ouvrir !
Puis à voix basse il murmure sans cesse
Qu'il est des fleurs dans les autres chemins,
Et nous laissons, séduits par sa promesse,
Celles que nous tenions s'échapper de nos mains!

Que ne nous est-il possible de transcrire ici, sans en retrancher une seule strophe, un seul vers, la délicieuse pièce adressée à *Mimi*, les morceaux intitulés : *Les Rayons*, *le Poëte*, *Tentation*, *Doute*, *Abîme*, *Murmures*, les Épîtres à Victor Hugo et à son fils Charles, et les ballades pleines de mouvement et d'élégance, qui terminent le recueil, *Talisman*, *les Juifs*, *les Marguerites*, *le Page*, *le Soir*, *la Chasse*, etc. Mais il faut nous en tenir à une appréciation sommaire que la lecture du livre justifiera. Mademoiselle Louise Bertin s'est placée, comme poëte, à un rang non moins élevé que comme musicienne, et, dans sa nouvelle carrière, elle aura cet avantage, que le champ de la poésie étant plus vaste que celui du théâtre elle soulèvera moins d'envie, et rencontrera moins d'obstacles.

D'ailleurs un livre fait son chemin tout seul, et n'a pas besoin, pour être connu, goûté de tous les auxiliaires, qu'une partition réclame. *Les Glanes* nous semblent donc réunir toutes les qualités nécessaires, toutes les chances de succès probables pour indemniser leur auteur de la gloire et du bonheur que lui promettaient ses autres ouvrages. N'est-ce pas ainsi que l'art devrait toujours acquitter les dettes et guérir les blessures de l'art ?

Paul Smith.

Nous recevons la lettre suivante, avec prière de l'insérer.

« Monsieur,

» Quelques journaux ayant donné des renseignements inexacts sur la contestation qui s'est élevée entre M. le directeur du Théâtre-Italien et moi, au sujet de l'exécution du *Stabat* de Rossini, je vous demande la permission d'user de votre obligeance pour faire connaître à cet égard la vérité.

» Il est complétement faux que je me sois jamais opposé à l'exécution du *Stabat* au Théâtre-Italien. La réclamation que j'ai adressée à M. le ministre de l'intérieur n'a eu d'autre but que de faire régler, à cette occasion, le compte des représentations extraordinaires que le Théâtre-Italien a le droit de donner, dans le courant de l'hiver, les lundis, mercredis ou vendredis, jours réservés à l'Opéra français.

» Aux termes de leurs cahiers de charges, l'Opéra-Italien et l'Académie royale de Musique doivent alterner pour les jours de représentation.

» A l'Opéra français sont réservés les lundis, mercredis, vendredis, et deux dimanches par mois. A l'Opéra-Italien, les mardis, jeudis, samedis et les deux autres dimanches.

» Chaque théâtre est autorisé, en outre, à donner, dans le courant de la saison, des représentations extraordinaires, qui peuvent avoir lieu même les jours réservés au théâtre rival. Le nombre de ces représentations est fixé par le cahier des charges; pour le Théâtre-Italien, il ne doit pas dépasser six.

» Or, en annonçant pour les lundis, mercredis et vendredis dans la matinée, des représentations du *Stabat*, le Théâtre-Italien s'est cru autorisé à ouvrir son théâtre, pour ces solennités, autant de fois qu'il le jugerait convenable, et indépendamment

des représentations extraordinaires qu'il a droit de donner les jours d'Opéra. J'ai demandé, moi, que ces solennités importantes, et tout concert qui pourrait être organisé par la suite les jours d'Opéra, comptassent parmi les représentations extraordinaires qui sont permises à l'Opéra-Italien.

» Il m'a semblé, en effet, et cette opinion rencontrera sans doute peu de contradicteurs, qu'une solennité musicale, placée par la direction même du Théâtre-Italien au niveau d'une représentation ordinaire, puisque la location des places a lieu au même prix, était une véritable représentation et constituait pour l'Opéra, jouant le soir même, une concurrence à laquelle nos cahiers de charges avaient imposé de justes limites, en fixant d'avance le nombre des exceptions qui pourraient avoir lieu.

» C'est à cela, monsieur le rédacteur, que s'est bornée ma réclamation; habitué à exécuter loyalement mes traités, je crois avoir le droit d'exiger le même scrupule de la part d'une entreprise rivale, sans me rendre coupable de *vexations* ni de *tracasseries*.

» Ainsi donc, le Théâtre-Italien peut continuer ses représentations du *Stabat*, sans la moindre opposition de la part de l'Opéra; sauf à régler ensuite, d'après la décision de M. le ministre de l'intérieur, le compte de ses représentations extraordinaires.

» Agréez, etc. Léon Pillet. »

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-jointe la lettre que je viens d'adresser par voie d'huissier à MM. Escudier, rédacteurs de *la France musicale*, pour rectifier plusieurs assertions fausses contenues dans leur numéro de dimanche dernier. La publication de cette lettre étant dans l'intérêt de la vérité et pouvant éclairer le public dans l'affaire du *Stabat*, de Rossini, dont je suis propriétaire, je vous prie de vouloir bien l'insérer dans votre prochain numéro.

J'ai l'honneur de vous saluer avec considération.

Aulagnier.

Paris, ce 21 janvier 1842.

Messieurs,

Dans votre numéro du 16 janvier 1842, vous annoncez que MM. Aulagnier et Schlesinger ont tenté d'obtenir par référé que la vente du *Stabat* fût interdite à M. Troupenas, éditeur de musique, mais qu'ils ont été repoussés dans leur prétention. Cet article contient deux assertions, ces deux assertions sont également fausses.

L'ordonnance de référé du 8 janvier courant interdit formellement au sieur Troupenas la vente du *Stabat*. Si ce dernier a néanmoins continué sans entraves la vente de cette partition et au mépris de l'ordonnance, c'est qu'il m'a semblé de mon intérêt de n'exercer aucune poursuite, me réservant tout droit à cet égard.

Vous faites figurer M. Schlesinger dans cet incident; M. Schlesinger y est complètement étranger.

Vous pouvez vous assurer de l'exactitude de mes deux rectifications par la lecture de l'assignation donnée au sieur Troupenas et par celle de la minute de l'ordonnance du 8 janvier.

Je laisse au public le soin d'apprécier et de qualifier les raisons qui ont pu vous décider à publier des assertions aussi contraires à la vérité.

Votre très dévoué serviteur.

Aulagnier.

Paris, ce 20 janvier 1842.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *Guillaume-Tell*, chanté par Duprez, Barroilhet, Levasseur et mademoiselle Nau. — Demain lundi, *le Comte Ory*, suivi de *Giselle*.

*** Une indisposition de madame Stoltz (et cette indisposition n'est qu'un gros rhume), a empêché, lundi dernier, la *Reine de Chypre*, d'être donnée pour la douzième fois. Jusque là, l'ouvrage avait joui d'un bonheur extraordinaire, car il était presque sans exemple qu'un grand opéra pût être joué onze fois de suite. Du reste, la santé de la cantatrice est déjà en pleine voie de rétablissement, et il y a lieu de croire que la *Reine de Chypre*, qui fait faire au théâtre de si brillantes recettes, reprendra la scène mercredi prochain.

*** La *Muette*, avec Pouilier, a remplacé lundi, le nouvel opéra, et mercredi le *Freischutz*, suivi de la *Tarentule*, a reparu sur l'affiche. Madame Nathan-Treilhet, prévenue seulement la veille, et prise aussi d'un de ces rhumes qui n'épargnent personne en ce moment, a chanté pour la première fois, le rôle principal, nouvelle preuve de zèle et de talent, qui mérite que l'administration réserve à la cantatrice une occasion meilleure et prochaine dans le même ouvrage.

*** Quand on a laissé reposer un rôle, on le reprend avec de nouvelles forces : c'est ainsi que, vendredi dernier, Duprez a repris victorieusement le rôle d'Eléazar dans la *Juive*, et l'a chanté avec autant de puissance d'expression que de fraîcheur d'organe.

*** Tous les habitués de l'Opéra regrettent vivement qu'une indisposition assez longue, bien que peu grave, les prive du beau talent de madame Dorus-Gras. Nous leur annonçons, avec plaisir, que tous les bulletins sont favorables, et que madame Dorus-Gras leur sera bientôt rendue.

*** Il est question d'un grand opéra, dont le poëme sera écrit par MM. Casimir et Germain Delavigne, et dont M. Halevy composera la musique.

*** Mademoiselle de Roissy est de retour à Paris. Bruxelles nous l'a renvoyée avec de l'expérience et des succès de plus.

*** Le ténor Delahaye, qui s'est essayé dans *Robert-le-Diable*, a recouvré la santé et la voix. Il est de retour à Paris, après un voyage de convalescence, et doit bientôt faire son second début dans *Guillaume-Tell*.

*** Les grands jours ou plutôt les grandes nuits du bal de l'Opéra sont arrivées. La vogue de ces fêtes populaires n'a d'autres limites que celles de la salle.

*** Demain lundi, le Théâtre-Italien donnera *la Vestale* de Mercadante pour le bénéfice de Morelli.

*** Tout en répétant *le Cantatrici villane*, le Théâtre-Italien prépare, dit-on, *la Saffo*, dernier ouvrage de Pacini, dont nous ne connaissons à Paris qu'une seule partition entière, *l'Ultimo giorno di Pompeia*. On annonce aussi la reprise de *Beatrice di Tenda*, de *Don Giovanni*, des *Nozze di Figaro*, et peut-être de la *Gazza ladra*.

*** L'Opéra-Comique annonce *le Duc d'Olonne*, ouvrage en trois actes de MM. Scribe et Auber, pour la semaine prochaine.

*** Aujourd'hui dimanche, seconde séance de la société des Concerts, au Conservatoire.

*** Au dernier concert donné chez le duc d'Orléans, on a entendu un artiste étranger, M. Lewy, l'un des premiers virtuoses sur le cor, actuellement attaché à la chapelle du roi de Saxe. M. Lewy a joué des variations sur un air allemand, composé par lui, avec accompagnement d'orchestre; son succès a été des plus brillants. Ce n'est, du reste, pas la première fois que cet artiste se trouve à Paris. Il y a quelques années, M. Lewy s'y fit entendre dans un grand concert qu'il donna devant une nombreuse société, et dans lequel son admirable talent fut vivement applaudi.

*** Mardi dernier, 18, un des hommes les plus distingués de la presse, M. Henri Berthoud, avait convoqué une société d'élite à une soirée brillante qui a commencé par un concert. Madame Rossi Caccia s'est fait entendre avec ce talent que le public de l'Opéra-Comique apprécie chaque jour davantage dans un air d'*Anna Bolena*, puis dans un duo d'*Il Barbiere*, où elle a eu pour partner un jeune chanteur, M. Goldberg, dont l'agile voix de baryton donne de grandes espérances. Mademoiselle Garcia, élève du professeur par excellence Monsieur Bordogni, a recueilli des applaudissements légitimes. Enfin, mademoiselle Lia Duport, avec sa voix si souple et si légère et ce sentiment musical qu'elle porte également dans les coquetteries de l'école ultramontaine et dans la vérité passionnée du style allemand, a chanté un air italien et un duo de Mozart. Son succès a égalé ceux qu'elle a obtenus plus d'une fois devant le public de la *Gazette musicale*, c'est tout dire; et les souvenirs de nos abonnés vaudront mieux pour elle que tous les éloges.



*** C'est par erreur que plusieurs journaux ont désigné M. Zimmermann, comme l'auteur de la messe, exécutée le 12 de ce mois à Notre-Dame-de-Lorette pour le mariage de sa fille. Cette œuvre remarquable est due à M. Elwart, notre collaborateur, qui, déjà à l'époque du baptême royal, s'était placé au nombre de nos meilleurs maîtres de chapelle. Le *Veni Creator*, le *Pater noster* et l'*ô Salutaris*, ont été particulièrement remarqués.

*** Un nouveau ténor vient d'apparaître; il s'appelle Lefort; sa taille est haute, sa figure belle, et sa voix (c'est le point capital), puissante, sonore, vibrante; son articulation parfaite. Voilà ce qu'on dit du jeune chanteur, qui se destine naturellement à l'Académie royale de musique, où néanmoins il ne peut arriver qu'après un certain temps d'études indispensables.

*** Nous avons recommandé, à la séance trimestrielle de l'Athénée des Familles, deux jeunes personnes de onze ans, élèves de M. Van Nuffel, qui ont exécuté sur deux pianos un duo de Hera avec une précision et un sentiment musical qu'on trouve rarement chez des enfants de cet âge. M. Van Nuffel est habitué à obtenir des résultats semblables.

*** Nous apprenons avec plaisir que notre collaborateur, M. Julien Martin, maître de chapelle de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, vient d'être attaché au collége royal de Saint-Louis comme professeur de chant et de piano. On ne pouvait choisir un artiste plus consciencieux et plus capable.

*** S. M. le roi de Hollande vient de décorer Alexandre Batta de l'ordre de la Couronne-de-Chêne et du Luxembourg. Alexandre Batta est le premier chevalier de cet ordre, institué par S. M. le roi grand-duc.

*** La première représentation du *Guitarrero*, d'Halevy, avait obtenu à Montpellier un grand succès: la seconde en a obtenu un immense.

*** *Le Rhin allemand*, de A. Musset, musique de M. Félicien David, qui a obtenu un succès éclatant dans l'almanach populaire, tiré et vendu à 150,000 exemplaires, vient d'être publié séparément. Cette ode remarquable sera chantée dans tous nos salons.

*** La *Chanson espagnole*, de M. Croisez, obtient un succès de vogue. Les deux phrases, dont elle se compose, se gravent à l'instant dans la mémoire des auditeurs.

*** Le *Miracle*, la *Dernière heure*, *Sous le vieux chêne*, c'est ainsi que s'appellent trois romances, composées par M. Maurice Bourges, paroles et musique, éditées par Chabal. Le succès réservé à ces charmantes bagatelles sera un à-compte sur celui qui attend leur auteur au théâtre.

*** La matinée donnée par mademoiselle de Lavergne, le 13 janvier, a été des plus brillantes. Cette jeune pianiste s'est fait remarquer par un jeu, tout à la fois, suave, brillant et énergique. MM. Alexis Dupont, Boulanger, Kuuzé, madame de Garaudé, ainsi que plusieurs instrumentistes d'un talent distingué, ont partagé avec mademoiselle de Lavergne les suffrages et les bravos.

*** Mardi 1er février, à 8 heures du soir, aura lieu le grand concert donné par M. Hector Berlioz. Voici le programme: 1° *Harold*, symphonie en quatre parties, avec un alto principal, de M. H. Berlioz; 2° *Grand concerto concertant*, en trois parties, pour piano, violon et violoncelle, de Beethoven, exécuté (pour la première fois à Paris), par MM. Hallé, Alard et Desmarest, avec accompagnement d'orchestre; 3° *L'Invitation à la valse*, rondo de piano de Weber, instrumenté à grand orchestre par M. H. Berlioz; 4° *Rêverie et Caprice*, Romance pour le violon, de M. H. Berlioz, exécutée (pour la première fois) avec orchestre, par M. Alard; 5° *Symphonie militaire funèbre*, composée pour la translation des cendres des victimes de Juillet et l'inauguration de la colonne de la Bastille, par M. H. Berlioz, exécutée par un orchestre d'harmonie et un orchestre d'instruments à cordes réunis. Les exécutants, au nombre de 200, seront dirigés par M. H. Berlioz. Parterre, 3 fr.; parquet, 5 fr.; stalles numérotées, 10 fr. On trouve des billets chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

*** M. Cavallini, célèbre clarinettiste milanais, donnera son premier concert le 31 janvier, dans la salle de M. Henri Herz. Le bénéficiaire se fera entendre plusieurs fois, et le public applaudira dans la même soirée et son beau talent et celui de MM. Lablache, Tamburini, et mademoiselle Gelsi.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Dresde*. Le nouvel opéra de Reissiger, annoncé depuis long-temps et attendu avec une vive impatience, vient d'être enfin représenté au théâtre de la cour et d'obtenir un plein succès: *Adèle de Foix* (tel est le titre de cette pièce) est une œuvre capitale qui marquera dans les fastes lyriques de l'Allemagne peu riche aujourd'hui, comme on sait, en productions originales dignes d'être placées à côté des traductions étrangères. Le poëme de cet opéra, dû à la plume de T. Robert Blum, contient des situations dramatiques pleines d'intérêt et bien disposées sous le rapport musical. Aussi le compositeur a-t-il su tirer parti de ces situations dans plusieurs morceaux d'ensemble d'un effet imposant, soit par la vérité de l'expression, soit par la richesse de l'harmonie. La partition contient en outre quelques morceaux moins étendus qui feront fortune dans les salons; nous ne signalerons ici qu'une délicieuse romance chantée par madame Schrœderer-Devrient et applaudie avec un enthousiasme dont il y a peu d'exemple chez nous. Une ouverture fort belle sert d'introduction à cet opéra remarquable qui fera le tour de tous les théâtres allemands capables de la mettre en scène.)

*** *Venise*. — La *Saffo*, de Pacini, vient d'obtenir beaucoup de succès au théâtre de la Fenice. Le rôle principal a été joué par mademoiselle Fanny Goldberg, *prima donna cantante*, d'une manière tout-à-fait remarquable. Cette jeune et jolie personne, qui chantait l'année dernière à la Scala de Milan, a très bien rendu les différentes passions de son personnage. Son action est noble et raisonnée, sa voix mélodieuse, et d'une grande étendue, surtout dans les sons aigus, sa méthode admirable, on voit qu'elle a étudié à bonne école. M. Joseph Goldberg, touchant à peine à sa vingtième année, frère de la jeune cantatrice, après avoir brillé à Vienne et en Italie comme violoniste, s'est aussi consacré à la musique vocale, et les suffrages qu'il a déjà recueillis, tant en France qu'à l'étranger, répondent de son avenir.

*** *Naples*. — Nous annoncions, l'autre jour, le succès de *Maria Padilla*, nouvel opéra de Donizetti, représenté à la Scala de Milan. C'est maintenant le tour de Maestro Saverio Mercadante, dont l'opéra *Il Proscritto*, écouté assez froidement, à la première représentation, a réussi complétement aux soirées suivantes de Saint-Charles à Naples. Un de nos correspondants, dont le bon goût est depuis long-temps éprouvé, nous fait un grand éloge du *Proscritto*. « Cette musique, nous mande-t-il, est belle, profonde, et merveilleusement instrumentée. Plusieurs morceaux sont empreints d'une grande expression dramatique. On y retrouve les qualités et les défauts du *Giuramento* et de la *Vestale*, mais il y a progrès véritable, et Mercadante nous y laisse entrevoir encore toute une carrière de triomphes dramatiques. On n'avait pas compris tout d'abord ce nouveau travail où la science n'est pas toujours assez dissimulée, et laisse voir quelquefois le professeur de contre-point à la place de l'homme de génie, mais la sagacité instinctive et spontanée du parterre napolitain a tout deviné à la seconde épreuve, et la gloire de Mercadante a été proclamée d'un mouvement unanime. Les principales parties du *Proscritto*, ont été soutenues avec quelque éclat par la Marini, par Basadonna et Fraschini. Le *Libretto*, chose rare au-delà des monts, a été très applaudi. Les principales situations, imitées du drame de Frédéric Soulié, ont noblement inspiré le compositeur, et tout annonce un long et glorieux avenir à cet ouvrage, qu'on peut, dès à présent, appeler le chef-d'œuvre de Mercadante. » Notre correspondant nous transmet encore quelques nouvelles, parmi lesquelles nous trouvons la nomination de mademoiselle Émilie Hallez, en qualité de membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome. La charmante prima donna de Saint-Charles continue à jouir de la faveur publique. Elle vient d'établir au *Fondo*, au milieu des plus bruyants applaudissements, le rôle principal de la *Figlia del Regimento*. La Marini a rompu son engagement. Elle sera remplacée à la réouverture du 30 mai.

CONCERTS ANNONCÉS.

22 janvier. MM. Manera et Goria. Salons Souffletot.
28 — Mme Dedley. Salle Herz.
30 — Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
30 — M. Ropicquet. Salle Bernhardt.
31 — M. Ernest Cavallini. Salle Herz.
1er février. M. Hector Berlioz. Salle Vivienne.
2 — MM. les frères Rignault. Salon Pleyel.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

Musique vocale publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

COLLECTION DE MELODIES.

Paroles de MM. Castil-Blaze, Emile Deschamps, Legouvé, Maurice Bourges, Victor Hugo, etc.;
Dessins de A. Devéria.

GIACOMO MEYERBEER.

Nº 1.	Fantaisie.	4	50
2.	Seul.	4	50
3.	La marguerite du Poete.	2	»
4.	Suleika.	4	50
5.	Le Jardin du Cœur.	2	»
6.	Guide au bord ta nacelle.	2	»
7.	Sirocco.	4	50
8.	La Chanson de maître Floh.	4	50
9.	Chanson des Moissonneurs vendéens.	4	50
10.	De ma première amie.	2	»
11.	Elle et moi.	2	»
12.	Chanson de Mai.	4	50
13.	Rachel à Naphtalie.	2	»
14.	A une jeune mère.	2	»
15.	Le Moine (pour voix de basse).	6	»
16.	La Barque legère, romance.	3	»
17.	Ballade de la reine Marguerite.	2	»
18.	La Folle de Saint-Joseph.	2	»
19.	Mère-grand', nocturne à 2 voix.	3	»
20.	Le Ranz des vaches d'Appenzel.	3	»
21.	Le Vœu pendant l'orage.	3	»
22.	Le Poete mourant.	5	»
23.	Scène et Prière, composées pour Mario dans Robert-le-Diable.	6	»
24.	Nella.	2	»
25.	La Fille de l'Air.	2	»
26.	C'est elle!	3	»
27.	Les Feuilles de rose.	3	75
28.	Mina.	3	75
29.	Le souvenir.	3	»

J. DESSAUER.

Nº 1.	Le Retour des Promis.	3	75
2.	Plus d'Espérance.	3	75
3.	L'Odalisque.	3	75
4.	Le Retour à la Chapelle.	2	»
5.	Le Ciel est pur.	3	75
6.	Sérénade de Marie Tudor	2	»
7.	La Mer.	3	75
8.	La Prière pour tous.	2	»
9.	Marguerite pénitente.	4	50
10.	Fandango.	4	50
11.	Reproche.	3	»
12.	Ninette.	2	»
13.	Adieu.	2	»
14.	Au loin.	2	»
15.	L'Aubade.	3	»
16.	Le Voyage de nuit.	4	50
17.	Le Voyage d'hiver.	3	»
18.	Le Retour.	2	»
19.	Le Roi des Ondins.	4	50
20.	Les deux Cercueils.	3	»
21.	Sérénade.	3	»
22.	Le Flot et l'Enfant.	3	75
23.	Chant d'amour.	3	»
24.	L'enfant mourant.	3	»
25.	La Prière du Pâtre.	3	»
26.	La Consolation du poëte.	3	»

F. SCHUBERT.



Nº 1.	Adieu.	2	»
2.	Les Astres.	2	»
3.	Ave Maria.	4	50
4.	La Barcarolle.	4	50
5.	La Berceuse.	2	»
6.	La cloche des Agonisants.	4	50
7.	La jeune fille et la Mort.	2	»
8.	La jeune Mère.	2	»
9.	La jeune Religieuse.	4	50
10.	Marguerite.	4	50
11.	Les plaintes de la jeune Fille.	4	50
12.	La Poste.	3	»
13.	Le Roi des Aulnes.	4	50
14.	Rosemonde.	3	»
15.	La Rose.	3	»
16.	La Sérénade.	3	»
17.	L'Illusion.	3	»
18.	L'Éloge des larmes.	3	»
19.	Le chasseur des Alpes.	3	»
20.	La Truite.	3	»
21.	Le Voyageur.	3	»
22.	Le Vieillard.	3	»
23.	Tu es le repos.	3	»
24.	Théela.	3	»
25.	Auprès de toi.	3	»
26.	Le Chant de la Caille.	3	»
27.	Suleika.	4	50
28.	La Vision.	3	»
29.	Les Regrets.	3	»
30.	L'Exilé.	3	»
31.	Sois toujours mes seules amours.	3	»
32.	L'Echo.	3	»
33.	Pressentiment du guerrier.	3	»
34.	Chansonnette du ruisseau.	4	50
35.	L'Étoile du soir.	2	»
36.	Dans le Bosquet.	3	»
37.	A Mignon.	3	75
38.	Le Départ.	3	75
39.	Le Pêcheur.	3	»
40.	Sur le bord du lac.	2	»
41.	Le Meunier et le Ruisseau.	3	»
42.	Chanson des Chasseurs.	3	»
43.	La Plainte du Pâtre.	3	»
44.	Le Mal du pays.	4	50
45.	A la Mort.	2	»
46.	Désir de voyager.	4	50
47.	Les larmes gelées.	3	»
48.	La couleur favorite.	3	75
49.	Bonjour.	3	75
50.	Impatience.	4	50
51.	Dans le lointain.	4	50
52.	Salut fraternel.	4	50
53.	Le Désir.	3	»

H. PROCH.

Nº 1.	Le Cor des Alpes pour soprano.	3	»
1 *bis*.	Pour contralto.	3	»
1 *ter*.	Avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6	»
2.	Calavresella.	3	75
3	Le Chant du Czicosch.	4	50
4.	La mourante.	3	»
5.	Gage d'amour.	3	»
6.	Si elle pense à moi.	3	75
7.	Le Rossignol captif.	3	»
8.	Ma richesse.	3	75
9.	Barcarolle.	3	75
10.	La Fille du pêcheur.	3	75
11.	Chant du voyageur et A elle.	4	50
11. *bis*.	avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6	»
12.	Le mal du pays.	3	75
13.	L'Étranger.	4	50
14.	Les trois compagnons.	4	50
15.	Là bas.	4	50
16.	Sur la colline.	4	50
17.	Les orages du cœur.	3	75
18.	Mon rêve.	3	75
19.	Les deux songes.	4	50
20.	Ton image.	3	75
21.	La jeune fille aveugle et Le crépuscule.	4	50
22.	Le trouvère et Le passant.	4	50
23.	Le désir et Les larmes du cœur.	4	50
24.	Je pense à lui.	4	50
25.	La foi, l'espérance et l'amour.	3	»
26.	Le ménétrier et l'hôtesse.	4	50
27.	Les joyeux compères.	4	50
28.	Le retour.	3	»
29.	Dans le vallon.	4	50
30.	L'orfèvre.	4	50
31.	La voix du cœur.	3	75
32.	Le pêcheur aveugle.	4	50
33.	L'enfant au ruisseau.	3	75
34.	Tristesse et La fleur de la montagne.	4	50
35.	Aux étoiles.	3	»
36.	Vis-à-vis de ma fenêtre.	3	75
37.	Ma plainte.	3	75
38.	Inquiétude.	3	75
39.	Adieu.	3	75
40.	Marie la Verte.	4	50
41.	L'églantine.	3	»
42.	Si j'étais la fauvette.	3	75
43.	Le pauvre oiseau et Tes yeux.	4	50
44.	Dans le moulin.	4	50

BERLIOZ.

Chant de bonheur.	3	»
La Captive.	3	»
Le Pêcheur.	3	»
Scène de brigands, pour voix de basse.	4	50

NIEDERMEYER.

L'Étrangère.	2	»
La Noce de Léonor (voix de basse).	5	»
Que ne suis-je un Comte!	2	»
S'il vous souvient du mal d'amour, à deux voix.	5	»
Une scène des Apennins, pour basse.	5	»

WEBER.

Adieu à la vie.	3	»
Consolation.	3	»
Mon pays.	3	»
La Prière pendant la bataille.	6	»
Le Berceau.	2	»

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 5.**

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. **G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST** (professeur de composition au Conservatoire), **BERTON** (de l'Institut), **BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS** père (maître de chapelle du roi des Belges), **ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER**, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 30 janvier 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

AUJOURD'HUI 30 JANVIER,

A 8 HEURES DU SOIR,

DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET Cie,

20, rue Rochechouart.

QUATRIÈME CONCERT DE 1841-42,

OFFERT AUX ABONNÉS

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Programme.

1. **Quintette** de Hummel, œuvre 87, exécuté par **MM. Hallé, Alard, Armingaud, Chevillard, Chaine** et **Bouffé.**
2. **Duo de Figaro**, de Mozart, chanté par **M. Goldberg** et **Mlle. Lia Duport.**
3. **Air de la Cenerentola**, chanté par **M. Paltoni.**
4. **Air d'Iphigénie en Tauride**, chanté par **M. Alexis Dupont.**
5. **Quintette** de Mozart, exécuté par **MM. Alard, Armingaud, Chaine, Hamel** et **Chevillard.**
6. **Air de Zaïre**, de Mercadante, chanté par **M. Goldberg.**
7. **Non, non, je ne veux pas chanter**, de Nicolo, chanté par **Mlle. Lia Duport.**
8. **Air de Dardanus**, de Sachini, chanté par **M. Alexis Dupont.**
9. **Mélodies** de Meyerbeer, Bellini et Dessauer, chantées par **Mlle. Lia Duport.**
10. **Trio de Beethoven**, op. 70, n° 1, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par **MM. Hallé, Alard** et **Chevillard.**

Le piano sera tenu par M. Schimon.

MM. les Abonnés recevront le 6 février :

UN ALBUM DE CHANT

COMPOSÉ DE 12 MÉLODIES ET ROMANCES.

N. 1. **MEYERBEER.** Le Pénitent.	N. 7. **NIEDERMEYER.** Ce n'est pas moi.
2. **ROSSINI.** Le Départ. Nocturne.	8. **MAURICE BOURGES.** La Cascade.
3. **HALEVY.** La Fiancée du Pêcheur.	9. **FÉLICIEN DAVID.** L'Egyptienne.
4. **DONIZETTI.** La Hart.	10. **PANSERON.** L'Ermite de Selmours.
5. **DESSAUER.** L'Asile.	11. **PROCH.** Les Métamorphoses du Chant.
6. **LABARRE.** Alice aux bras nus.	12. **ROSENHAIN.** Le Rendez-vous.

La Table des matières et les titres de l'année 1841 seront joints au prochain numéro.

LE PRISONNIER,

OU

LES DEUX LEÇONS.

Que ce mot de *Prisonnier* n'inquiète et n'afflige personne. Il ne s'agit pas ici de s'attendrir au profit de quelque grande victime d'un pouvoir tyrannique et violent; il ne s'agit ni d'un prisonnier de la Bastille, ni d'un prisonnier du Spielberg, encore moins d'un prisonnier du Caucase ou de Chillon. Je veux tout simplement vous parler du *Prisonnier* de l'Opéra-Comique, cette petite pièce si ingénieuse et si heureuse, écrite il y a quarante-quatre ans par un auteur qui vient de mourir, mise en musique par un compositeur qui ne survécut guère à son succès. Je veux à cette occasion montrer comment il est possible qu'un auteur, qui n'entend rien à la science des rondes, blanches, croches et doubles croches, donne une leçon de musique à son musicien; comment il est possible encore que le public, en général fort ignorant de sa nature, donne une leçon de même espèce à des hommes qui sont obligés de s'y connaître par état. On se moque si souvent des gens qui ne savent rien, qu'une fois par hasard il est permis de prouver qu'ils peuvent être bons à quelque chose.

Alexandre Duval, vous vous en souvenez de reste, avait commencé par être Breton; de Breton à marin il n'y a que la main: aussi quitta-t-il le collége pour *voguer sur l'onde amère et cueillir des lauriers*. Il est plus rare que la marine conduise à l'architecture, à la peinture, à la comédie et à l'Opéra-Comique: telle fut pourtant la route un peu détournée, un peu tortueuse que suivit Alexandre Duval. Il était même monté sur le théâtre, il avait été acteur lui-même (et par parenthèse mauvais acteur), lorsque son frère, Amaury, lui expédia de Naples, avec les recommandations les plus expresses, un jeune artiste au nom mélodieux, à l'esprit vif, aux manières séduisantes et distinguées. L'aimable Della Maria ne portait en lui nulle trace du péché originel de son pays, de ce charlatanisme involontaire qui se produit en formules d'une exagération si bouffonne. Dès la première entrevue, le mariage du poëte et du musicien fut décidé, mariage d'inclination et de convenance. Dans son impatience de fournir l'apport dotal, le poëte (c'est lui qui s'en accuse) n'attendit pas l'inspiration, et brocha, sous le titre du *Vieux Château*, un ouvrage dont les fondements n'étaient guère solides. Mais à peine l'édifice était-il achevé, tant bien que mal, qu'il lui tomba dans la tête une autre idée, celle du *Prisonnier ou la Ressemblance*, et il se hâta d'en faire part à son musicien.

Pour cette fois l'inspiration lui était venue, comme elle vient souvent, quand elle est bonne (et malheureusement aussi quand elle est mauvaise, car il n'y a pas de signes certains pour distinguer l'une de l'autre), avec la prodigieuse soudaineté de l'éclair, avec l'irrésistible puissance de la foudre. Le poëte se trouvait à l'Opéra-Comique, seul dans une loge. Probablement il était dans une de ces dispositions rêveuses si communes aux artistes, où l'on voit un spectacle sans rien voir, où l'on entend sans rien entendre. Cependant une phrase de la pièce que l'on jouait frappa son oreille, et fit entrevoir à son imagination la possibilité romanesque de la communication d'une tour avec une maison du rempart. Il y avait là-dedans toute une comédie, et quelques minutes suffirent pour que la comédie en sortît armée de pied en cap, avec son plan, son scenario, ses personnages et ses caractères. Rentré chez lui, le poëte n'a rien de plus pressé que de raconter à sa femme, et à une amie de sa femme, la merveilleuse trouvaille qu'il vient de faire, que de leur en expliquer le fort et le fin; mais hélas! quelle rude besogne que celle d'analyser une pièce, et une pièce qui n'est pas écrite encore! S'il vous arrive parfois de trouver obscures et embrouillées les analyses péniblement élaborées par des gens dont c'est le métier, que diriez-vous des analyses faites par les auteurs eux-mêmes, qui veulent absolument tout dire, et n'en disent jamais assez par la raison toute simple qu'ils en disent beaucoup trop. A la froideur de son auditoire, le poëte comprit qu'il s'expliquait mal et qu'il aurait plus tôt fait d'écrire que d'analyser. Il se mit donc à l'œuvre sur-le-champ, laissant les deux amies reprendre une conversation, plus intéressante pour elles qu'un plan de pièce, et le lendemain la pièce était finie, entièrement finie, ce qui prouve que le précepte de Boileau:

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,

n'a aucune espèce de rapport avec la composition d'un bon opéra-comique en un acte.

Donc, le lendemain, Alexandre Duval demande lecture au comité du théâtre Favart: il destinait, comme de juste, son rôle principal à Elleviou, son compatriote et son ami; c'était plus qu'un espoir de succès, c'était une certitude. L'ouvrage reçu, il le livre à Della Maria, en lui recommandant d'aller vite en besogne, et d'oublier *le Vieux Château* pour *le Prisonnier*. Le musicien obéit et travaille; mais voilà que tout-à-coup une difficulté l'arrête: il a beau chercher, il ne trouve pas une idée, pas une note pour le duo de situation entre Blinval et Rosine:

O ciel! dois-je en croire mes yeux?
— Qu'avez-vous donc, ma belle fille?

Jusque-là tout avait marché à souhait; le premier duo entre Blinval et Germain, le trio entre les mêmes et madame Belmont avaient coulé de source; le motif des fameux couplets:

Il faut des époux assortis
Dans les liens du mariage,

était venu de lui-même, et la mélodie s'était adaptée sans trop d'effort aux contours madrigalesques, à l'afféterie superfine de ces vers qui dépassent tout ce que l'école de Dorat a laissé de plus prétentieux:

On ne voit pas le papillon
Sur la fleur qui se décolore.
Rose qui meurt cède au bouton
Les baisers de l'amant de Flore.

Enfin le rondeau qui devait faire le tour du monde:

Oui, c'en est fait, je me marie;
Je veux vivre comme un Caton.
S'il est un temps pour la folie,
Il en est un pour la raison;

ce rondeau, dis-je, n'avait été qu'un jeu pour le compositeur; mais le duo, le grand duo, le morceau capital, impossible de s'en tirer! L'histoire musicale est toute remplie de ces embarras, de ces hésitations, de ces haltes forcées auxquels n'ont pu échapper les musiciens à la verve la plus fertile. Cimarosa chercha bien pendant quinze jours le motif de son air admirable: *Prià che spunti;* pendant quinze jours il se promena dans les rues

de Prague, demandant au ciel, à la terre, au soleil, à la lune, aux astres de toute grandeur, sans en excepter les simples passants, un motif, un tout petit motif, que le hasard devait lui fournir au moment où il se croyait définitivement convaincu d'impuissance.

Avant de s'accuser eux-mêmes de pauvreté mélodique, les musiciens ont une ressource dont ils se font rarement faute d'user, c'est de s'en prendre à leur poëte, et de lui déclarer que son morceau n'a pas le sens commun, que ses vers se refusent à toute espèce de combinaison rhythmique, et que les notes de la gamme hurlent d'horreur en approchant les syllabes qu'il s'est donné le plus de peine à enchaîner. Ainsi fit Della Maria; tout aimable qu'il était, il apostropha son auteur avec une vivacité italienne :

— Je ne puis traiter ce duo, lui dit-il; vos paroles sont insignifiantes.

— Comment, insignifiantes! repartit Alexandre Duval avec sa fermeté bretonne.

— Eh! oui, sans doute. Il faut avant tout que la musique ait quelque chose à peindre; et je vous demande ce qu'elle peut faire de vers tels que ceux-ci :

J'ai peut-être un air de famille.
—Qui voit l'un les voit tous les deux.

Et de ces autres encore :

Aimerez-vous votre beau-père?
—Je n'en sais rien, en vérité.

J'aimerais autant avoir à mettre en musique : « Bonjour, monsieur, comment vous portez-vous? — Je vous remercie, ça ne va pas mal. »

— Ah! vous trouvez mes vers insignifiants!... Vous trouvez que la musique n'a rien à peindre dans une situation comme celle de ma pièce, où une jeune fille reconnaît l'amant qu'elle adore dans l'homme qui se présente pour épouser sa mère! Eh bien! moi je dis que c'est vous qui avez tort, et que si vous ne voyez rien là, c'est que vous ne comprenez pas la situation, c'est que vous n'entendez rien à votre art!... Oui, mon cher ami, j'en suis fâché pour vous, mais c'est clair comme le jour! Apprenez que partout où il y a sentiment, émotion, passion, la musique a quelque chose à faire. Peu importe le lieu de la scène, l'époque de l'action, le costume des personnages. Que ce soient des princes, des paysans, ou des bourgeois, tout cela m'est égal; pourvu que ce soient des amoureux, ça me suffit!... Et, par exemple, dans le duo que vous trouvez mauvais, et que je trouve excellent, moi, par des raisons un peu meilleures que les vôtres, est-ce qu'il n'y a pas une intention bien marquée, un sentiment bien net? Est-ce que Blinval et Rosine ne sont pas émus, passionnés, chacun selon leur sexe et à leur manière?

Là-dessus, Alexandre Duval se mit à déclamer tout le duo comme il le sentait, avec un accent poétique tellemens prononcé, que l'accent musical ne pouvait guère ajouter au sens plus d'énergie. Arrivé à ces paroles :

Je sens mon cœur qui palpite,

la déclamation du poëte était presque du chant : le musicien écoutait silencieux, étonné, regardant fixement l'auteur, qui termina sa tirade, en s'écriant :

— Quand il n'y aurait dans mon duo que ce seul vers : *Je sens mon cœur qui palpite*, je vous soutiens que mon duo serait éminemment musical, et qu'avec un peu de talent le premier compositeur venu pourrait en faire un chef-d'œuvre!

Della Maria n'en écouta pas davantage : il sortit brusquement, sans répondre un seul mot, et une heure après il revint avec son duo écrit d'un bout à l'autre. La leçon du poëte avait fructifié : l'inspiration avait jailli du choc de ses âpres paroles : la Bretagne en avait remontré à l'Italie. C'était Vulcain frappant de son lourd marteau sur le crâne de Jupiter pour en faire sortir Minerve. Et ce duo, que Della Maria ne voulait pas faire, qu'il déclarait inexécutable, fut dès sa naissance et pendant vingt-cinq ans l'un des morceaux les plus applaudis au théâtre, les plus répétés dans les salons. Si jamais duo jouit d'une vogue populaire, ce fut le duo du *Prisonnier*.

Passons à la seconde leçon, qui est d'un autre genre. A l'époque où Della Maria vint en France, où le *Prisonnier* fut représenté, la grande et sévère musique régnait encore sur nos théâtres à peu près sans partage. Toutes les lyres s'étaient montées au ton de l'enthousiasme et de la terreur. Chérubini, Méhul avaient donné, l'exemple d'une harmonie forte et savante. Le troupeau servile était venu à leur suite, et copiant ridiculement ces hommes de génie, professait un souverain mépris pour toute mélodie qui avait un air simple et naturel. Quand le jeune Della Maria, présenté par son poëte, déroula une partition gracieuse et facile, dont l'œil le moins exercé pouvait déchiffrer les portées, il s'éleva une clameur générale : le moindre symphoniste de l'orchestre se crut permis de rire tout haut de l'étranger et de son œuvre. —*Petite musique!* répétait chaque petit musicien, en haussant les épaules : *musiquette, s'il en fut! à moi, Duni! à moi, D'Auvergne! nous allons revoir le beau temps de la Fée Urgèle et du Maréchal Ferrant!* Pendant les répétitions, plusieurs de ces connaisseurs éprouvés, de ces juges infaillibles, imaginèrent de venir faire leur partie, ornés de lunettes et affublés de perruques, à l'instar de ces farceurs qui chantaient la *Bourbonnaise* sur les boulevards et à Tivoli.

Toute mauvaise qu'elle fût, cette plaisanterie ne laissait pas que d'être inquiétante. Alexandre Duval sentit frémir son âme bretonne, et confia ses craintes à son ami Hoffmann, le plus franc, le plus malin et le plus instruit des auteurs contemporains. Hoffmann rassura son confrère, en lui garantissant, quant au poëme, que si l'exposition était acceptée, la pièce aurait un grand succès, en lui protestant, quant à la musique, qu'il la trouvait charmante, et qu'on en verrait l'effet à la répétition générale. Hoffmann ne s'était pas trompé : cette musique tant décriée, tant bafouée, produisit un effet immense sur tous les assistants. Les musiciens eux-mêmes, entraînés par un mouvement sympathique, se levèrent de leurs siéges en criant *bravo*, et en battant sur leurs instruments. Devant le public, le succès fut encore plus éclatant, plus décisif. Peu s'en fallut qu'on ne redemandât la pièce tout entière, comme on redemande un morceau. Tous les airs du *Prisonnier*, ainsi que les heureuses inspirations de Monsigny, Grétry, Dalayrac, devinrent proverbes en naissant. Chose inouïe et sans exemple! la vogue du *Prisonnier* fut telle, que, pendant quelques mois, il composa seul le spectacle, avec l'ouverture du *Jeune Henri*, et que toutes les loges étaient louées d'avance.

A compter de ce moment, le genre simple et vrai reprit faveur : les bizarreries harmoniques ne tinrent pas lieu de toutes les qualités : les compositeurs français, et

parmi eux surtout, l'auteur de *Montano et Stéphanie*, trouvèrent le secret d'allier à la fidèle expression de la nature les profondes combinaisons de l'art.

Alexandre Duval ne rencontra qu'une épine dans les roses de son magnifique succès. Long-temps après qu'il eut donné au Théâtre-Français de grands drames et de grandes comédies, les journaux et le public s'obstinaient à le désigner sous ce titre, qui lui faisait monter le sang au visage, à lui, qui se piquait fort peu d'aménité dans ses manières : « L'aimable auteur du *Prisonnier !* »

Paul Smith.

DEUXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il y a dans le vocabulaire des musiciens un mot affreux dont ils se servent pour désigner les morceaux qui assomment l'auditeur, qui fatiguent inutilement son attention, qui font qu'il *désespère* après avoir long-temps *espéré*, qui lui donnent mal à la tête, et qui l'empêchent cependant de s'endormir, qui le prennent frais, dispos, prêt à applaudir, à s'enthousiasmer, et qui le laissent morne sur sa banquette, sans voix, sans mouvement, attiédi, affadi, étourdi, blasé; c'est le mot Cauchemar. Il n'y a pas de critique plus terrible dans son laconisme que la simple émission de ces trois syllabes fatales; et quand, après une composition de quelque importance, le mot : *Cauchemar!* circule sourdement dans l'orchestre, on peut dire presque à coup sûr : il s'agit d'une œuvre morte, ou qui va mourir. Eh bien, au concert de dimanche dernier, il y avait un *cauchemar;* vous apprendre quel il était, Dieu m'en garde : le public me l'a dit à l'oreille, et je ne trahirai pas son secret.

Le concert commençait par une symphonie en *sol* de Haydn, dont l'andante et le menuet sont remplis de ces jolis détails, de ces jeux innocents d'orchestre où l'on retrouve, avec la savante facture qui donne tant de prix aux moindres productions de ce grand maître, les sentiments de sérénité et de douce joie qui semblent ne l'avoir jamais abandonné, du début à la fin de sa longue carrière. Le thème syncopé des cors, et la rentrée des violoncelles dans le trio du menuet, sont d'un effet piquant et vraiment délicieux. Le finale, au contraire, me paraît appartenir à ce petit genre de petits rondos que le bon Haydn écrivait pour les petits soupers du prince d'Esterhazy, et que ce bon prince écoutait d'une dent dédaigneuse, en offrant des fruits glacés à ses belles convives. Les cors et les bassons font là des espèces de pédales toniques arpégées en octaves, et très bouffonnes, semblables à celles de la chanson de la *Cosa rara* que Mozart, pour faire une galanterie à Martini, a fait exécuter pendant le dernier souper de don Juan.

Après cette symphonie qui, en somme, a fait beaucoup de plaisir, nous avons entendu, applaudi et redemandé, comme à l'ordinaire, le chœur du XVIe siècle, populaire (au Conservatoire) sous le nom de *Laudi spirituali.* Les harmonies consonnantes tissues de la sorte, et exécutées par une masse de voix sans accompagnement, ont un charme inexprimable. Quelques uns attribuent ce chœur à M. Fétis, qui aurait mis ainsi son ouvrage sous le puissant patronage d'un célèbre inconnu. Quoi qu'il en soit, cet hymne où respire le sentiment religieux dans toute sa naïveté, est un chef-d'œuvre. Il a été chanté d'une façon irréprochable. Au moment où les choristes, pour obéir aux cris du parterre, se disposaient à recommencer, M. Habeneck, certain que le ton avait été parfaitement conservé, a fait donner l'accord tonique par l'orchestre, non pas pour rendre le diapason aux voix, mais pour faire bien voir qu'elles ne l'avaient pas perdu. C'est là une coquetterie de chef d'orchestre dont la finesse a échappé au public.

Il faut maintenant que je monte sur mes *grands chevaux* pour parler de M. *Cavallini* (pardon de ce calembourg franco-italien). Ce virtuose, récemment arrivé de Milan, avait déjà fait apprécier dans plusieurs soirées le rare talent qu'il possède sur la clarinette; il lui manquait la consécration du Conservatoire. Il n'a plus rien à désirer maintenant; son succès à été complet. M. Cavallini demande davantage aux traits rapides, aux arpéges éblouissants, qu'aux chants larges et expressifs; il chante bien cependant, mais d'une façon plutôt calme que passionnée. Les sons qu'il tire de son instrument sont purs et beaux; quelques uns, deux surtout, manquent de justesse, mais c'est le défaut inhérent à l'ancienne clarinette à sept clefs que M. Cavallini a conservée, et qu'il préfère à la nouvelle. La vélocité de certaines fusées chromatiques et des grands arpéges embrassant près de trois octaves, que M. Cavallini semble lancer en se jouant, défierait les doigts du pianiste le plus agile. Malgré la longueur de sa *Fantaisie*, le virtuose a su tenir le public en haleine jusqu'à la fin.

Le *David pénitent*, de Mozart, n'a pas encore été exécuté en entier au Conservatoire; on ne nous en a donné jusqu'à présent qu'un gros morceau. Ce fragment m'a semblé mieux exécuté cette fois qu'il ne le fut l'an dernier. (Cherchez dans les numéros de la *Gazette musicale* de 1841, si vous tenez à savoir ce qu'elle en a dit.)

Enfin nous avons eu la divinement belle symphonie en *si* bémol, de Beethoven! Enfin a grondé l'étonnant crescendo enharmonique du premier morceau! Enfin le sublime adagio tour à tour calme, serein, tendre, mélancolique, sombre, mystérieux, infini, a fait pleurer ceux qui sentent, rêver ceux qui comprennent, et souffrir ceux qui sentent et comprennent; enfin le scherzo capricieux, caressant, quelquefois pétulant, a ramené le sourire sur tous les visages; enfin le mouvement perpétuel du finale a entraîné l'auditoire à travers champs, en le heurtant malicieusement à chaque pas contre de ravissantes surprises, des stratagèmes de rhythme et d'orchestration qu'on ne trouve pas sur les grandes routes; enfin toute la salle s'est levée; enfin j'ai fini!

Eh bien! découvrez-vous le cauchemar?.....

H. Berlioz.

MUSIQUE DE DEUX REINES ET DE DEUX ÉPOQUES.

Dans les préparatifs somptueux ordonnés pour la fête du baptême du prince de Galles, la musique n'a pas été oubliée. Un journal anglais nous apprend qu'on a organisé un orchestre d'harmonie ou de musique militaire, destiné à jouer dans le cortége et aux banquets des marches et des airs nationaux choisis et arrangés pour la circonstance. Cet orchestre se compose des instruments que voici : 16 clarinettes, 4 flûtes, 2 hautbois, 5 bassons, 6 cors,

3 serpents, 3 ophicléides, 6 trombones, 5 trompettes et 2 cornets à pistons. La grosse-caisse, comme on voit, en est exclue avec ses accessoires bruyants. Il est possible qu'on ait voulu ménager le tympan délicat du petit prince; peut-être aussi le goût personnel de la reine réprouve-t-il le bruit des instruments à percussion. Quoi qu'il en soit, il nous paraît curieux de comparer cet orchestre à celui d'une reine qui a précédé de près de trois siècles la reine Victoria sur le trône qu'elle occupe.

Elisabeth, née en 1533, et couronnée en 1558, aimait beaucoup la musique, et possédait elle-même dans cet art un talent remarquable, jouant sur l'épinette, ou, comme on appelait alors en Angleterre cet instrument, le virginal, les morceaux les plus difficiles de l'époque, écrits pour elle par les plus célèbres musiciens de son pays. Sa chapelle se composait de 66 musiciens distribués ainsi qu'il suit :

Pour la partie vocale : 9 chanteurs et 6 enfants de chœur; pour la partie instrumentale : 16 trompettes, plusieurs harpistes et joueurs de luth, un joueur de musette, 2 violons, 8 basses de viole, 2 flûtes, 6 trombones, 3 joueurs de *virginal*, et enfin 3 trombones.

Elisabeth aimait à entendre de la musique pendant ses repas, mais cette musique n'était pas exécutée par toute sa chapelle. La musique de table consistait ordinairement en 12 trompettes, 2 paires de timbales, quelques cornets et des tambours avec fifres. S'il est vrai, comme le prétendent plusieurs médecins, que les sons agissent sur l'épigastre, il y avait là de quoi faciliter la digestion.

Autre temps, autre musique.

Revue critique.

MÉLODIES, PAR J. DESSAUER.

(Premier article.)

Qu'aimez-vous mieux, la mélodie ou l'harmonie? La première est à la seconde ce que l'imagination est à la science, le génie à l'art, l'esprit à la méthode, le style aisé, spirituel à la grammaire, à la syntaxe, ce qu'est une jeune fille naïve, fraîche et jolie, près d'une femme de trente ans, élégante, polie, belle et quelque peu coquette : choisissez. Je n'en vois pas la nécessité, direz-vous. Pourquoi ne pas les courtiser ensemble, les posséder toutes deux? Pourquoi ne pas écrire d'un style brillant et pur tout à la fois? ne pas joindre l'esprit à la méthode, l'art au génie? Pourquoi ne pas créer une noble mélodie, et l'orner, la rehausser, l'embellir encore par une savante harmonie? Voilà ce que se disent, dans leurs illusions, tant d'écrivains, de compositeurs, d'hommes du monde. Cette mélodie tant définie ou tant dédaignée, si mal comprise par les uns et si morcelée par les autres que souvent elle commence sur la scène et va finir à l'orchestre, par l'organe d'un hautbois ou d'un cornet à pistons; cette mélodie que celui-là fait si maniérée et celui-ci si plate; cette mélodie, la rose d'un parterre, c'est-à-dire la plus belle fleur du champ musical, chacun croit la cultiver et la faire respirer à ses auditeurs. Hélas! c'est la fleur aux couleurs chatoyantes, contrastées, mais sans parfum, qu'on appelle la pensée, qui plait à l'œil comme des mélodies mathématiques séduisant la vue sur le papier, mais auxquelles on ne peut même pas donner, ainsi qu'à la fleur dont nous venons de parler, le nom de pensée.

L'Italie est essentiellement mélodique; l'Allemagne excelle et se plait dans les spéculations de l'harmonie, et la France fait de l'éclectisme musical, c'est-à-dire qu'elle a toujours recherché à fondre ces deux systèmes en un seul : c'est là son école, qui penche cependant vers les mélodistes. Or, comme la France est encore quelque chose dans les arts, et qu'on tient à son opinion, les musiciens étrangers viennent à Paris nous composer des mélodies. M. Dessauer s'est déjà fait remarquer dans ce genre de composition; il procède à la manière de Schubert et de Proch, ou plutôt il se livre à la double inspiration mélodico-harmonique, dont il faut reconnaître cependant que Schubert a été la manifestation la plus exquise comme la plus distinguée, et qui a porté un coup fatal à la romance française, à la romance pur sang, nationale enfin. Cette pauvre romance semble s'être réfugiée dans la chansonnette, dont peu de bons compositeurs se sont encore occupés. Par le comique de la déclamation et son effet dramatique, la chansonnette n'est pas plus indigne de l'attention du compositeur, cependant, que la chanson que notre Béranger a cultivée, et qui lui a fait un si beau nom. N'oublions pas que Grétry et Boïeldieu disaient que rien n'est plus difficile à faire que de la musique comique.

Sans descendre à la chansonnette, ou sans l'élever jusqu'à lui, M. Dessauer vient de jeter dans le monde musical un joli recueil de plus de deux douzaines de mélodies sous les titres de *Cantatille andalouse*, de *Lied*, de *Sérénade*, d'*Impressions de voyage*, de *Fandango*, de *Prière*, etc., dont les paroles expressives, colorées, dramatiques, lui ont été fournies par M. Barateau, le poëte lyrique toujours à la mode, et surtout par M. Maurice Bourges qui cumule les titres de compositeur et d'écrivain facile. La première pièce du recueil, qui a pour titre : LE RETOUR DES PROMIS, est écrit en *tempo di Bolero* et en *la* mineur, mode qui caractérise la gaieté mêlée de gravité mélancolique des compatriotes du héros de Cervantès, l'illustre chevalier de la Triste figure. Ce sont de jeunes espagnols, fiancés à de jeunes filles, qui reviennent de Séville, et qui leur apportent des parures, des rubans, etc. Ce petit drame d'amour a été très bien saisi, et non moins bien peint par le compositeur. Il y a mélodie franche et vive dans ce morceau, et nulle prétention aux effets d'harmonie. Le motif qui reprend en majeur est d'un bon effet. Indépendamment de la pureté de style qui la distingue, cette cantatille andalouse est pleine de charme et de couleur ibérienne. Nous signalerons au graveur, pour le prochain tirage ou une nouvelle édition, un *fa* qui ne peut avoir été écrit par le compositeur, et dont nous le prierons de faire un *mi*, sur le dernier mot : *ouvrez*, qui termine la première strophe à la fin de la trente-unième mesure de la partie de chant.

PLUS D'ESPÉRANCE est une élégie sur les désenchantements de la vie. L'auteur qui paraît affectionner les tons exprimant la tristesse, a écrit cette romance, ce lied tout empreint de mélancolie, en *ré* mineur. Vingt-quatre mesures de ritournelle, nous pourrions dire d'introduction, précèdent le chant. Cette petite préface annonce on ne peut mieux la mélodie en sons entrecoupés qui exprime fort bien ces paroles de regrets :

Heureuse la femme
Tranquille, dont l'âme
Ignore la flamme
D'amour sans bonheur, etc.

C'est un de ces chants qui s'échappent du cœur, qu'on apprend, qu'on dit tout d'abord, et qu'on retient toujours. Des paroles italiennes sont sous les paroles françaises. Dire si ces dernières ont été traduites de la langue de Métastase, ou bien ont servi de modèle au texte italien, est chose que nous ne saurions décider : nous laisserons résoudre ce grand problème aux dilettanti littéraires des deux pays. M. Dessauer était peut-être encore sous la préoccupation de ces deux langues, lorsqu'il a composé la troisième mélodie de son recueil, intitulée : L'ODALISQUE. Cette fille de Mahomet chante les parfums passés de la rose, les accents du rossignol, et les rives du Bendemir, avec un luxe mélodique tout italien. Nous n'aimons pas beaucoup ses fioritures sur la syllabe la, la, la, la, forme un peu passée de mode. Le compositeur prend sa revanche dans le lied suivant, intitulé : LE RETOUR A LA CHAPELLE. Voilà du style religieux, sacré, pur, qui, sans trop procéder de la fugue, ne peut cependant avoir été écrit que par un homme qui a reçu une bonne éducation musicale. Cela est suave, beau, inspiré. C'est avec de la musique pareille, comme disait fort bien l'abbé Arnauld, qu'on fonderait une religion. Cette invocation à la *Vierge tutelaire* sera dite et redite dans les couvents, s'il y en a sérieusement encore, et dans les pensions de jeunes personnes.

LE CIEL EST PUR nous offre une mélodie franche, bien accusée, et tout-à-fait dans la manière française par ses deux couplets, si elle ne rentrait par une *coda* riche d'harmonie dans le genre de Schubert. L'accompagnement en est mouvementé, riche et d'une exquise suavité comme d'une parfaite élégance. Notre grand poète lyrique ne paraît pas avoir bien inspiré le compositeur dans la SÉRÉNADE tirée de *Marie Tudor*. Ce serait peut-être ici le cas de faire remarquer que les vers des poètes lyriques portant leur harmonie avec eux, sont peu propres à être mis en musique ; mais cela nous mènerait trop loin. Nous nous bornerons à dire que l'auteur de *Marie Tudor* n'a fait enfanter à M. Dessauer qu'une chanson d'un rythme assez franc, mais comme tout compositeur ordinaire peut en trouver au bout de sa plume. LA MER est une large pensée, une sorte de méditation musicale que la *Gazette musicale* a déjà fait connaître à ses lecteurs. C'est un champ de splendide harmonie dans lequel l'auteur a semé de temps en temps des roses de mélodie qui vous charment.

LA PRIÈRE POUR TOUS, dont les paroles sont aussi de M. Victor Hugo, est une romance douce et religieuse, d'une couleur tout angélique ; mais encore une fois, cela est anti-musical, surtout quand le musicien qui ne connaît pas les infirmités de notre prosodie se croit obligé de mettre une note de valeur sur les *e* muets, tels que ceux qui se trouvent à la fin des mots *envoie*, *voie*, etc. D'ailleurs il faut de l'espace à la muse de M. Dessauer, qui se trouve mal à l'aise quand elle s'exprime en couplets étroits et trop réguliers. Cette muse avait ses coudées franches dans la MARGUERITE PÉNITENTE, scène tirée du *Faust* de Goëthe. Là, il commence, en *sol* mineur, sur une mesure à 12/8 en triolets et par une marche qui rappelle celle des *rois des Aulnes*. Ce sont les terribles appréhensions de la victime de Faust mêlées à sa naïveté fervente, à son espoir d'échapper à l'enfer. Tout cela est richement, splendidement musical. Le compositeur n'a pas été au-dessous de ces sentiments tumultueux, dramatiques ; cela est chaud, animé ; c'est de la mélodie, de l'harmonie, de la déclamation dignes de notre première scène lyrique. Il y a bien par-ci par-là quelque erreur de prosodie, ainsi que nous l'avons déjà dit, comme, par exemple, celle de mettre une note sur chacune des syllabes : *Je suis seu-le-à-cet-te-heure*, etc. ; mais que sont ces légères taches, qui peuvent si facilement disparaître quand l'inspiration mélodique vraie et bien sentie, quand l'harmonie franche et distinguée sont là pour attester le mérite réel du compositeur ? Cette double qualité se trouve à un éminent degré dans le recueil de M. Dessauer, sur lequel nous reviendrons dans un article prochain.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la quatorzième représentation de *la Reine de Chypre*.

*** Après quelques jours d'interruption forcée, *la Reine de Chypre* a reparu mercredi dernier plus brillante que jamais. Madame Stoltz a chanté le rôle de Catarina avec une énergie, un éclat tout-à-fait remarquables ; Duprez et Barroilhet ont continué la lutte intéressante de deux grands artistes, dont chacun a son genre de charme et de puissance. Aucune représentation n'avait encore offert un ensemble plus animé. La salle était comble, et la recette avait atteint son chiffre le plus élevé. Vendredi, même affluence et même succès.

*** Un début a eu lieu lundi dans *le Comte Ory*. Mademoiselle Sara (non la sœur de notre Rachel), jeune cantatrice qui vient de Russie, a chanté pour la première fois le rôle d'Isolier. La débutante est jolie ; sa voix est fraîche et timbrée : elle réunit donc toutes les qualités nécessaires pour bien tenir l'emploi auquel elle se destine.

*** On annonce pour mercredi prochain le second début du jeune ténor Delahaye, dans *Robert-le-Diable*.

*** Carlotta Grisi prendra les deux mois de congé, auxquels elle a droit, en mars et avril, et ira les passer à Londres avec Perrot, engagé comme elle par le théâtre anglais.

*** La question de la *Rosière de Gand* est tranchée. Carlotta Grisi remplira le rôle principal de ce ballet. Mademoiselle Pauline Leroux a consenti à le céder et profitera d'un congé de quelques mois pour exploiter à l'étranger son charmant talent de danseuse et de mime.

*** *La Jolie Fille de Perth*, opéra en trois actes, *le Vaisseau-Fantôme*, qui n'en aura que deux, sont au nombre des ouvrages dont la direction de l'Opéra s'occupe.

*** Mademoiselle Flamand, élève du Conservatoire, où elle suit les cours de M. Banderali, et où elle a remporté le premier prix de chant, doit bientôt débuter à l'Opéra. Elle a tout récemment chanté dans une des matinées de la Société des concerts.

*** Les bals de l'Opéra sont déjà parvenus au chiffre sept, et à mesure que le chiffre grandit la foule augmente.

*** Aujourd'hui dimanche, dans la soirée, d'après le vœu généralement exprimé par MM. les abonnés, le Théâtre-Italien exécutera pour la troisième fois le *Stabat Mater* de Rossini.

*** *Don Giovanni* a été repris cette semaine au Théâtre-Italien. Ce chef-d'œuvre de Mozart a produit son effet ordinaire. On a redemandé à madame Persiani l'air charmant : *Batti, batti*. Il est à regretter que le nouveau ténor, Donati, ait passé l'air : *Il mio tesoro*. Les chefs-d'œuvre ne devraient jamais être mutilés.

*** Vendredi dernier, Me Marie, plaidant pour M. Troupenas, a répliqué à Me Bourgoin qui, dans la précédente audience, avait plaidé pour M. Aulagnier dans l'affaire relative au *Stabat Mater* de Rossini. Le tribunal a rendu un jugement portant que la dédicace faite par l'auteur à Don Varela, et le cadeau de grand prix offert par ce dernier ne constituaient pas un acte de vente, et que par conséquent Rossini avait conservé le droit de disposer de son œuvre et d'en transmettre la propriété.

*** On annonce l'arrivée à Paris d'un émule du fameux Dragonetti. Cet artiste, nommé Hindié, joue sur un instrument à quatre cordes, monté de manière à lui permettre d'exécuter des cadences et des passages en double corde avec une grande pureté ; il en tire un son admirable dans toutes ses parties. L'échelle, appartenant au diapason du violoncelle, est des plus agréables

et même supérieure à ce dernier instrument, quant au volume du son. M. Hindlé, qui arrive de Vienne, s'est fait entendre à Strasbourg dans un concert, où son talent extraordinaire, son jeu rempli d'expression et de sentiment, ont excité des transports d'enthousiasme. De Paris il doit se rendre à Londres.

*** Dans les dix premières nominations de l'ordre de la Couronne de chêne, récemment créé par S. M. le roi des Pays-Bas, se trouvent comprises celles de Meyerbeer, Halévy, outre celle d'Alexandre Batta, que nous avons déjà mentionnée.

*** Au nombre des objets précieux que S. M. le roi de Prusse a l'intention de rapporter d'Angleterre, est un grand piano de la nouvelle invention d'Erard. Moscheles, le célèbre professeur est chargé d'en faire le choix dans les magasins de notre habile facteur, à Londres.

*** Une représentation extraordinaire a eu lieu samedi dernier au théâtre de Montmartre. Mademoiselle Elian, de l'Opéra, y a joué *le Chalet* avec Saint-Denis, du même théâtre, et Damoreau, jeune ténor du théâtre de Versailles. Dans un concert qui précédait le spectacle, mademoiselle Bouvenne, fille de l'une des meilleures choristes de l'Opéra, s'est montrée excellente accompagnatrice.

*** Le *Courrier des États-Unis* raconte d'une façon assez plaisante les adieux de Fanny Elssler au public de New-Yorck. Il est d'usage que, dans leur dernière représentation, les artistes qui ont été bien accueillis (et l'on sait comment Fanny Elssler a été reçue dans le Nouveau-Monde!) prononcent un *speech*, une sorte de remercîment adressé aux spectateurs. La charmante danseuse s'est approchée de la rampe, et après avoir bégayé quelques mots, a dit : « Messieurs, j'avais préparé un *speech*, mais je vous avoue que je ne m'en souviens pas (hilarité générale). Je ne vous dirai rien du tout (trépignements de joie); toutefois, permettez-moi de vous remercier de vos bontés. » Si Fanny Elssler eût eu un peu de l'à-propos qui a souvent bien inspiré les artistes, elle eût pu, en échange de la harangue officielle, proposer de danser encore une fois *la Cracovienne*.

*** Le concert de M. Berlioz aura lieu après demain mardi à huit heures du soir, dans la salle Vivienne. Rien n'est changé dans la composition du programme. On parle beaucoup, d'après les répétitions, de la beauté du triple concerto de Beethoven, et de l'effet que produisent les deux orchestres dans la symphonie militaire de M. Berlioz.

*** Lundi prochain, 31 de ce mois, à 2 heures précises, dans la salle de M. H. Herz, aura lieu la matinée musicale donnée par M. Cavallini, premier clarinette du Grand-Théâtre de Milan, qui s'est déjà fait entendre avec tant de succès au Théâtre-Italien et au dernier concert du Conservatoire. MM. Lablache et Balfe, et mesdames Persiani, Balfe et E. Grisi contribueront par leurs beaux talents à rendre ce concert un des plus attrayants de la saison. Prix des stalles numérotées : 12, 10 et 8 fr. S'adresser, 38, rue de la Victoire, et chez les principaux marchands de musique.

*** Les frères Rignault donneront le mercredi soir, 2 février, à 8 heures, dans les salons de Pleyel, un concert dans lequel on entendra mesdames Laty, Dubart; MM. Alexis Dupont, Mecatti, Hallé, Jancourt et Triebert.

*** Le nouvel ouvrage de M. Victor Hugo sera comme toutes ses œuvres précédentes un événement littéraire. Dire que ce puissant esprit va se révéler au public dans son *Livre du Rhin* sous un aspect nouveau et inattendu, c'est annoncer un fait qui n'étonnera personne, car la variété et la fécondité sont les attributs du génie. On connaît toute la souplesse et toute la vigueur de ce grand style créé par une grande pensée. *Notre-Dame de Paris* est un monument. M. Victor Hugo a consacré au Rhin deux volumes qui auront comme *Notre-Dame* un immense succès. Tout le monde voudra les lire, parce qu'ils s'adressent à tout le monde. Les archéologues y chercheront avidement la description de la cathédrale de Cologne, faite par l'Homère de la cathédrale de Paris. Les femmes réclameront ce livre pour le charmant conte intitulé *la Légende de Pecopin*, les historiens et les hommes politiques pour la *conclusion*, œuvre de haute pensée qui est à elle seule tout un livre, les penseurs pour tant de pages où la raison se mêle à la rêverie. L'ouvrage de M. Victor Hugo s'adresse à l'Allemagne autant qu'à la France. L'illustre écrivain sera écouté et entendu par les deux peuples.

*** Nous avons annoncé dernièrement une charmante mélodie de M. Croisez, intitulée *Chanson espagnole*. Il est impossible de la dire mieux que M. Saint-Denis; il y met une grâce et une vérité tout andalouse.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

Rouen, 18 *janvier*. — La représentation de la *Juive* a été hier fort intéressante, du moins en ce qui concerne le premier ténor, M. Huner, qui avait obtenu la veille un si bon succès dans la *Lucie*. Les imperfections mêmes qui lui ont échappé attestent qu'il a un vif sentiment de son art. Il nous a paru évident qu'il était loin de savoir imperturbablement un rôle, qu'il n'avait encore rempli que dans diverses langues étrangères, avec toutes les variantes obligées qu'introduisent les traductions. Nous nous contenterons dire qu'il a excité un véritable enthousiasme dans le quatrième acte. M. Huner posséda dans le mixte de la voix un charme et un pathétique inexprimable, et il lui est possible d'en tirer des effets qui font oublier les notes de poitrine, qu'il atteint difficilement.

— 20 *janvier*. — *Guillaume Tell* a fourni à M. Huner l'occasion d'un nouveau succès. Malgré la fatigue produite par plusieurs grands rôles chantés consécutivement, et de nombreuses répétitions, il a dit avec beaucoup d'âme et de netteté l'air : *Asile héréditaire*, et il a donné au *suivez-moi* la vigueur et l'éclat nécessaires pour enlever les bravos.

*** *Marseille*, 22 *janvier*. — Dimanche, la 14e représentation de la *Favorite* avec 3,300 fr. de recette. C'est toujours le même ensemble de la part des chœurs et de l'orchestre, la même supériorité d'exécution chez Dabadie et Bremond; le même pathétique, admirable par la voix, par le geste, par l'animation, de la part de Mme Rouille et de Godinho dans ce superbe 4e acte. Rien ne peut donner une idée de cette large et sympathique voix de notre Léonor dans sa cavatine du 3e acte et dans son magnifique duo du 4e. C'est surtout à la répétition de la strette, répétition toujours demandée par la salle entière, que la voix de Mme Rouille se développe dans toute sa splendeur et qu'elle emplit de sa longue et mélodieuse dilatation le vaisseau trop étroit de notre Grand Théâtre. Godinho produit un effet immense quand il dit : *Dans son palais, ton roi t'appelle*; impossible de chanter avec plus d'âme et de goût le passage : *Ses pleurs, sa voix jadis si chère*; il est également fort beau dans la strette de la fin. L'enthousiasme du public éclate chaque soir à ce dernier duo, comme si on l'entendait pour la première fois. Donizetti devrait toutes les années un succès pareil à nos directeurs de théâtre.

*** *Bayonne*, 18 *janvier*. — L'inauguration de la salle de spectacle a eu lieu le dimanche, 16 courant. On donnait la *Juive*; donc le principal rôle était rempli par Mlle Annette Lebrun : le succès de l'œuvre et de la cantatrice a été complet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Anvers*, 20 *janvier*. — Nous avons eu *la Favorite*. Cet ouvrage renferme des beautés du premier ordre et son succès a été aussi grand que mérité. M. Wimphen a joué le rôle de Fernand avec beaucoup d'expression et de sentiment.

*** *Berlin*, 7 *janvier*. — Avant-hier soir, M. le comte de Redern a donné dans son hôtel un grand concert que LL. MM. le roi et la reine et la famille royale ont honoré de leur présence, et où se sont fait entendre madame Ungher-Sabatier et MM. Liszt, Ernst et Haumann. Parmi les morceaux qui composaient le programme de cette solennité musicale, on remarquait un quatuor, encore inédit, pour piano, violon, alto et violoncelle, par S. A. R. le prince Louis-Ferdinand de Prusse, et qui a été exécuté par MM. Liszt, Ernst, Ganz aîné et Richter. Après-demain, M. Liszt donnera son dernier concert, qui aura lieu dans le local de l'Académie royale de chant, et où sera exécuté, pour la première fois en public, le nouveau quatuor du prince Louis-Ferdinand. M. Liszt quittera Berlin lundi prochain pour se rendre à Saint-Pétersbourg, où il séjournera environ six semaines, et ensuite il se rendra à Moscou.

11 *janvier*. — Le roi, qui devait partir avant-hier pour Londres, a retardé son départ exprès pour assister à l'exécution de l'*oratorio de Saint-Paul*, de M. Félix Mendelssohn-Bartholdy. Cette grande représentation, à laquelle ont pris part mille artistes et dilettanti, a eu lieu ce matin dans l'église de la garnison de notre capitale, sous la direction de l'auteur, qui par là a fait son entrée dans les fonctions de premier maître de chapelle du roi, auxquelles il a été nommé dernièrement par S. M. Après cette solennité musicale, le roi a fait appeler M. Mendelssohn-Bartholdy dans sa tribune, et lui a serré affectueusement la main, en lui exprimant la grande satisfaction que lui avait causée le célèbre *oratorio* qu'il entendait exécuter pour la première fois. Le ballet de *Giselle* a obtenu ici le plus brillant succès.

*** *Breslau.* — Ernst, le célèbre violon, a donné quatre concerts ici qui ont obtenu un succès d'enthousiasme. Il vient de partir pour Kalish et Varsovie.

*** *Constantinople.* — *Norma* vient d'être représentée sur le Théâtre-Italien de cette ville. *Les* habitants ont assisté au spectacle les jambes croisées, en fumant le *narguilé*. Il paraît que la prima donna ne s'est nullement affectée du nuage de fumée qui roulait sans doute autour du lustre. Chacun vante la voix et la déclamation de la signora Rubini. Les Turcs sont particulièrement satisfaits, dit-on, de la décoration qui représente le temple d'Irminsul; un temple érigé par les druides doit être au moins aussi curieux que les fameux monuments de la Bretagne! Ainsi, voilà le nom de Rubini célèbre parmi les porteurs de turban, c'est-à-dire de calottes grecques. L'image de Napoléon s'est bien trouvée affichée dans la hutte d'un habitant des îles Sandwich! *Norma* a eu déjà plusieurs représentations.

—

CONCERTS ANNONCÉS.

30 janvier. Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
30 — M. Ropicquet. Salle Bernhardt.
31 — M. Ernest Cavallini. Salle Herz.
1er février. M. Hector Berlioz. Salle Vivienne.
2 — MM. les frères Bignault. Salon Pleyel.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 7.**

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

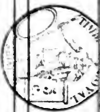
La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris,
97, rue Richelieu;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 13 février 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halevy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



AUJOURD'HUI 13 FÉVRIER,
A 2 HEURES,
DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET Cie,
20, rue Rochechouart.

CINQUIÈME CONCERT DE 1841-42,

OFFERT AUX ABONNÉS DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Programme.

1. **Septuor** de Hummel, exécuté par **MM. Pirkhert** (de Vienne), **Chevillard, Chaine, Hindlé, Dorus, Rousselot** et **Verroust.**
2. **Nocturne** de Rossini, chanté par **M. Alexis Dupont** et **Mlle d'Hennin.**
3. **Les deux Cercueils**, de Dessauer, et **C'est demain qu'il arrive**, de Bérat, chantés par **Mlle d'Hennin.**
4. **Duo** chanté par **MM. Balfe** et **Alexis Dupont.**
5. **Air** chanté par **Mme Félix-Melotte.**
6. **Il Postiglione**, composé et chanté par **M. Balfe.**
7. **Romance** de **Wallace**, de Catel, chantée par **M. Alexis Dupont.**
8. **Septuor** de Beethoven, exécuté par **MM. Alard, Chevillard, Chaine, Buteux, Dorus, Rousselot, Kochen** et **Hindlé.**

Le piano sera tenu par M. Schimon.

SOMMAIRE. Lettre sur la musique en Italie; par **FÉTIS** père. — Troisième concert du Conservatoire; par **H. BERLIOZ.** — Une flûte de Frédéric-le-Grand. — Chérubini. — Nouvelles. — Annonces.

QUATRIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 31 janvier 1842.

MONSIEUR,

Je m'étais proposé d'entretenir d'abord vos lecteurs de tout ce qui est relatif à la situation actuelle de la musique dramatique en Italie, et conséquemment de vous parler des chanteurs, des orchestres, des chœurs de théâtre, en un mot de l'exécution des opéras, après avoir fait une revue des compositeurs; mais en y réfléchissant, j'ai cru qu'il serait mieux d'achever ce qui concerne ceux-ci, en parlant de leurs travaux pour l'église.

Je me suis souvent expliqué sur la direction qui a été donnée à la musique religieuse, après qu'on eut abandonné la tonalité du plain-chant pour la tonalité moderne. J'ai dit qu'alors la musique d'église fut dépouillée de son caractère calme, de l'esprit de la prière, et qu'on y substitua des accents passionnés et dramatiques. La prose de la Messe des Morts, le *Stabat Mater*, le *De Profundis*, les diverses parties de la messe ordinaire même, devin-

rent autant de drames, en raison de la nature plus ou moins favorable des paroles. D'abord les effets dramatiques furent doux, et plutôt tendres, expressifs, que passionnés; mais insensiblement on rechercha des effets plus forts, une puissance sonore plus grande, et cette progression constante a conduit dans ces derniers temps aux excès de l'emploi des trombones et des trompettes, qui donnent aux pièces de musique d'église plus de ressemblance avec des bacchanales, des cris forcenés et des accents de désespoir, qu'avec le sentiment de recueillement et de dévotion de chrétiens en prière.

Les Italiens ont beaucoup moins exagéré cette tendance que les Allemands et les Français, et tandis que leurs opéras sont devenus si bruyants, ils ont conservé dans leur musique d'église un peu du vernis brillanté de la fin du XVIIIe siècle. On peut plutôt leur reprocher une certaine gaieté triviale dans leur musique d'église qu'une recherche d'expression exagérée, particulièrement dans le style concerté. La plupart des compositeurs, surtout dans l'école de Naples, ont suivi presque jusqu'à ce moment les formes tracées par Zingarelli.

Arrivé à Milan, je m'étais flatté de l'espoir d'entendre exécuter au Dôme l'ancienne musique à quatre voix, sans orgue et sans orchestre, qui a été composée pour cette église par plusieurs maîtres, au commencement du XVIe siècle, et qu'on chantait encore sous la direction de Fioroni, en 1770, lorsque Burney visita cette ville; mais le plain-chant seul fut tout ce que j'entendis. Ce chant n'était pas pour moi sans intérêt, car j'espérais y retrouver quelques traditions sensibles de la liturgie musicale de saint Ambroise: cependant je ne fus pas plus heureux sous ce rapport que sous celui de la musique à quatre parties. Les traditions que j'avais cru retrouver se sont si bien effacées que les livres de chœur même n'en conservent plus rien, et je n'ai pu trouver personne qui pût me donner des renseignements, ni sur l'ancien chant ecclésiastique, ni sur la musique mesurée qu'on exécutait autrefois au Dôme. A l'égard de la musique d'église avec orchestre, elle est bannie du service divin à Milan. Les couvents seuls avaient autrefois le privilége d'en faire exécuter; mais je n'ai pas entendu dire qu'ils en eussent encore. Une singularité m'a frappé dans une église située au *Corso*. Je me rendais au Conservatoire pour y entendre une répétition, le jour où je devais m'éloigner de Milan pour aller à Venise, lorsque passant devant cette église, j'entendis accorder un piano. La façade était tendue de noir, et les apprêts d'un service funèbre étaient faits. Je m'informai de l'usage auquel on destinait le piano dans cette triste cérémonie, et j'appris à ma grande surprise qu'on avait obtenu la permission de faire chanter quelques morceaux aux obsèques d'un artiste; que des paroles latines avaient été arrangées sur des airs de Bellini et de Donizetti, et que le piano devait accompagner les chanteurs à défaut d'orchestre. Au moment où je sortais de l'église, on y apportait une harpe dont les sons devaient sans doute s'unir à ceux du piano. Je regrettai beaucoup de ne pouvoir entendre cette singulière musique *religieuse*.

A Bergame, où je m'étais arrêté pour voir le respectable Mayr, j'espérais entendre de la musique d'église, car je savais qu'il avait composé plusieurs messes et beaucoup de psaumes pour Sainte-Marie-Majeure; mais il me dit que ses fonctions de maître de chapelle ne l'occupaient qu'un seul jour dans l'année, c'est-à-dire le 15 août, jour de fête de la Vierge. J'appris plus tard qu'il en était ainsi dans la plupart des églises de la Lombardie, de la Toscane, et jusqu'à Rome. L'anéantissement des ressources des églises en a fait disparaître non seulement le service musical quotidien, mais même celui des dimanches et fêtes. Deux ou trois jours seulement chaque année on peut encore entendre quelques restes de cette musique dont on faisait autrefois l'usage le plus immodéré. A Padoue, même silence habituel dans la célèbre église de Saint-Antoine, quoiqu'il y ait aussi un maître de chapelle et quatre orgues dans le chœur. A Venise, M. Perrotti me dit que ses fonctions de maître de chapelle de Saint-Marc ne l'occupaient que deux jours dans l'année; il y a alors musique solennelle, et, dans une de ces circonstances, on chante une messe de *Requiem*. M. Perrotti en a écrit plusieurs; mais sa modestie l'a empêché de m'en rien faire voir, malgré mes sollicitations.

A Bologne, les occasions où l'on peut entendre de la musique d'église sont un peu plus fréquentes que dans la Lombardie, et l'Académie des philharmoniques compte de nombreux compositeurs de musique religieuse parmi lesquels on m'a cité les noms de MM. Bertocchi, Bianchi, Sampieri, Serafini, Zagnoni, Monari, Tabellini, Gaspari, Vanduzzi, Sarti, Roncagli, Fabbri, Manetti, Palmerini, etc., etc., etc.

« Si j'en connais pas un......! »

Je ne sais quelle fatalité me poursuivait; mais malgré cette abondance de compositeurs, il n'y eut pas une seule église où l'on fît de la musique pendant les huit jours que je passai à Bologne. Rossini, à qui je me plaignais de ce contre-temps, ne me répondit que par ces mots, avec son fin sourire : *Heureux mortel!* Mon respect pour des académiciens philharmoniques m'a empêché de comprendre le sens qu'il attachait à ces mots.

Arrivé à Rome, j'entendis enfin de la musique d'église, et ce fut d'abord dans celle des Jésuites; mais que devins-je, grand Dieu! à l'audition de ce qu'on peut imaginer de plus plat, de plus misérable, de plus mal écrit, de plus anti-religieux? Un style digne de la guinguette du plus bas étage, et une exécution analogue. Voilà la musique qu'on faisait dans une des plus belles et des plus somptueuses églises de Rome! Et remarquez que c'est ainsi qu'on la veut, car, à l'étonnement et au dégoût que je témoignais, des Romains me dirent qu'un musicien qui proposerait aux PP. de la Compagnie de Jésus de substituer à ces indécences une musique véritablement religieuse, en serait mal accueilli. Ils connaissent le goût de leur monde, et ce qui me faisait fuir est le moyen dont ils se servent pour attirer les fidèles à leur église. Telle est l'horrible dépravation où l'on est arrivé dans la capitale du monde chrétien.

Après avoir tant souffert à la messe *del Gesu*, je ne m'étonnai point lorsque le Saint-Père, ayant daigné me demander si j'avais entendu de la musique dans les églises de Rome, et sur ma réponse affirmative, me dit : « Ce sont des abominations que j'ai eu maintes fois la » pensée de bannir du temple du Seigneur, et sans doute » je serai forcé d'user de rigueur quelque jour. Dans la » chapelle pontificale seulement on chante dignement les » louanges de Dieu. Voyez l'abbé Baini; vous en serez » content : c'est un grand musicien et un savant homme. »

J'avais déjà vu plusieurs fois ce vénérable artiste, mais il ne m'avait pas encouragé dans mes recherches pour la

véritable musique d'église : « Il n'y a plus rien, me di-
» sait-il ; plus de chanteurs, plus de compositeurs, plus
» d'école : tout est ruiné, anéanti. La chapelle pontifi-
» cale même n'est plus que l'ombre de ce qu'elle fut.
» Les voix que nous perdons, nous ne pouvons plus les
» remplacer ; et trouvassions-nous des voix, nous ne
» trouverions pas l'instruction, cette instruction autre-
» fois le partage de tous les chantres apostoliques, main-
» tenant remplacée par l'ignorance. Chaque année, lors-
» que je nous compte, je nous trouve affaiblis, et le temps
» n'est pas loin où tout sera fini pour l'exécution des œu-
» vres de Palestrina. »

Après la chapelle pontificale, les chapelles de Saint-Pierre-du-Vatican, de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran m'inspiraient un vif intérêt sur leur ancienne réputation. Depuis la mort de Fioravanti, la première a passé sous la direction de Basily, qui a quitté pour cette position celle de directeur du Conservatoire de Milan. Celui-là est un vieux Romain, un artiste de la grande école. Elève de Jannaconi, il obtint dans sa jeunesse la place de maître de chapelle à Foligno, et écrivit avec succès pour les théâtres de Rome, Florence, Venise et Milan. Ses opéras *la Bella incognita*, *l'Ira d'Achille* et *l'Orfana Egiziana* ont eu beaucoup de réputation, et son oratorio *Il Sansone* a été considéré comme un chef-d'œuvre. Mais c'est surtout par ses compositions pour l'église que Basily s'est placé au rang des musiciens les plus distingués de l'Italie, quoiqu'il n'ait été connu pour ce qu'il vaut que par les artistes. On a de lui plus de vingt messes, des motets, des psaumes et d'autres compositions, parmi lesquelles on met au premier rang la belle messe de *Requiem*, qu'il a fait exécuter en 1816 pour les obsèques de Jannaconi, dans l'église des Douze-Apôtres. Après avoir quitté Foligno, il fut maître de chapelle à Macerata et à la *Santa-Casa* de Lorette, puis devint l'époux d'une femme riche, dont il eut six enfants. Sa nouvelle fortune lui fit abandonner la profession d'artiste, et la musique ne fut plus pour lui qu'un délassement. Mais des chagrins domestiques l'obligèrent à se séparer de sa femme, et en 1827 il accepta la place de censeur des études au Conservatoire de Milan, d'où il a passé à celle de maître de chapelle de Saint-Pierre-du-Vatican.

Dès mon arrivée à Rome j'avais cherché Basily ; l'excellent abbé Santini, dont j'aurai à parler plusieurs fois dans mes lettres sur l'Italie, me conduisit chez lui. Je l'avouerai, l'aspect de la demeure d'un artiste si remarquable me serra le cœur, car je le trouvai dans une sorte de grenier, n'ayant pour tous meubles qu'un assez mauvais piano, quelques chaises et une petite table. Qui le croirait ? les appointements d'un maître de chapelle de Saint-Pierre-du-Vatican ne s'élèvent pas à plus de deux mille francs ! Cependant la vie est très chère à Rome, à cause du grand nombre d'étrangers qui s'y engouffrent chaque année. Toutefois, en véritable artiste, Basily me parut bien moins découragé de la médiocrité de sa position que de la décadence de l'art en Italie, et de l'impuissance de l'arrêter où il se trouve. Je lui parlais de mon projet d'aller entendre le dimanche suivant la musique de Saint-Pierre : « Gardez-vous-en bien (me dit-il), elle
» n'est pas tolérable ! — Comment ? avec un chef tel que
» vous ? — Que voulez-vous que je fasse ? Ce que j'ai
» trouvé en arrivant ici est l'abomination de la désolation.
» Non seulement je n'ai plus de chanteurs à diriger, mais
» je n'ai plus de musiciens qui sachent lire ! en sorte
» que ne pouvant leur faire dire de bonne et sévère mu-
» sique, qu'ils ne connaissent pas, je suis obligé de leur
» laisser écorcher la mauvaise musique d'opéra qu'on
» leur a apprise, et qu'ils savent par cœur. » Je croyais qu'il y avait quelque exagération dans ces paroles, quelque accès de mauvaise humeur ; mais bientôt l'épreuve me convainquit qu'il n'y avait rien que de vrai dans ce triste tableau.

Ce n'est pas que je croie le mal sans remède, comme le prétendaient les hommes consciencieux qui me parlaient. Je me persuade qu'une grande énergie surmonterait toutes les difficultés, quelles qu'elles soient. Il est vrai que l'énergie n'est point une qualité facile en Italie, où l'artiste vit isolé, sans appui, sans écho, sans le concours de cette camaraderie dont on abuse en France, mais dont le bon emploi peut être fort utile. L'esprit de dénigrement règne dans toutes les grandes villes italiennes, et jamais je n'y ai entendu un musicien parler d'un autre sans qu'il en dît beaucoup plus de mal que de bien. Une âme forte ne serait sans doute pas arrêtée par ces obstacles ; mais Baini, mais Basily, ont soixante-dix-sept ans, et l'énergie n'est plus possible à cet âge. Ils ne peuvent que baisser la tête et se résigner.

Je l'avouerai, malgré la bonne opinion que j'avais du mérite de Basily, je fus surpris. Son accueil, lorsque je me nommai, fut comme le réveil d'une intelligence qui sommeillait. Tout vieux qu'il est, avec ses doigts engourdis par l'âge et contractés par les rhumatismes, il voulut me jouer quelques unes de ses sonates de piano, où il y a des choses charmantes, et improvisa des fugues et des *ricercari* d'un très bon style. Sa conversation révèle aussi un sens très droit et des vues esthétiques plus élevées qu'on n'en trouve en général chez les musiciens italiens. Il n'est pas estimé à Rome pour ce qu'il vaut. Je crois qu'il a le sentiment de cette injustice, car je l'ai trouvé profondément mélancolique. Ma visite lui avait fait plaisir, et il s'était ranimé. Il voulut écrire pour moi quelque chose, et il se mit immédiatement à l'ouvrage ; mais deux jours après, une indisposition l'obligea à se mettre au lit, où il était encore quand je partis.

Il y a encore à Rome quelques compositeurs de musique d'église formés dans la bonne école, et qui écrivent bien, mais qui ont rarement l'occasion d'entendre leurs ouvrages, car, à l'exception de la chapelle pontificale, il n'y a pas un seul endroit à Rome où l'on entende quelque chose de sérieux. La plupart des églises de premier ordre ont un maître de chapelle, mais dont les fonctions ne s'étendent pas au-delà de deux ou trois solennités chaque année. C'est à cela que sont réduites les célèbres églises de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, autrefois si remarquables par le mérite de leurs maîtres de chapelle et de leurs chanteurs.

Parmi les compositeurs de mérite qui se trouvent encore à Rome, et dont le savoir modeste se cache et n'est pas connu, je dois citer l'abbé Santini, cet homme-musique dont toute la vie, déjà avancée, a été consacrée tout entière à l'art, sans autre but que de goûter le plaisir par qu'il procure à l'âme. Il m'a fait voir des motets et des psaumes de sa composition, à cinq, six et huit parties réelles, où le sentiment religieux, le caractère des paroles, la facture et l'effet sont également remarquables. Ces bons ouvrages devraient être connus, et cependant quelques amis seront probablement toujours le seul pu-

blic de qui ils seront entendus. Au surplus, l'Italie a eu dans tous les temps des artistes très distingués, dont la valeur n'a été ignorée que de leurs contemporains.

La musique d'église a toujours été traitée d'une manière moins sérieuse à Naples que dans l'école romaine, et le style expressif y était déjà depuis long-temps en vogue, tandis que les maîtres romains conservaient encore la tradition des formes de Palestrina et de ses successeurs immédiats. Durante, Leo, Pergolèse et Jomelli n'ont écrit que dans ce style d'expression, et leurs ouvrages sont des modèles en ce genre, eu égard à la simplicité des moyens. Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Paisiello, et en dernier lieu Zingarelli, ont été les continuateurs de ce style, mais en lui donnant un vernis plus brillant, plus concerté. Le grand mérite de ces maîtres a été d'écrire d'une manière facile pour les voix : Zingarelli s'est fait particulièrement remarquer par ce mérite, et par un certain caractère d'expression tendre dans quelques uns de ses plus beaux ouvrages, quoiqu'on puisse souvent lui reprocher peu de choix dans les idées, et beaucoup de monotonie dans son système de modulation. Il y a d'ailleurs beaucoup de négligence dans sa manière d'écrire, surtout dans ses dernières productions.

Par reconnaissance pour le dévouement de Benedetto Vita, son domestique, qui avait passé près de lui la plus grande partie de sa vie, il voulut laisser à ce fidèle serviteur, à défaut d'argent, qu'il n'avait point, ses livres, et surtout une immense quantité de musique d'église qu'il se mit à composer pour lui, afin que Benedetto Vita pût en vendre les originaux un certain prix après sa mort. Dès lors, bien plus occupé d'augmenter le nombre de ses ouvrages que d'en perfectionner la valeur, il se mit à écrire avec une rapidité telle, qu'il aurait été fort étonnant qu'il fût résulté autre chose que des compositions médiocres d'un travail si hâtif. J'ai le catalogue de cette musique, dont j'ai parcouru un certain nombre de partitions, et parmi la multitude de productions qu'il indique, j'y ai remarqué 38 messes pour des voix d'hommes, avec orchestre; 66 messes pour différents genres de voix, avec orgue; environ 25 messes pour 2 et 3 voix, avec instruments; plus de 20 messes solennelles à 4 voix et orchestre; 7 messes; *Kyrie* et *Credo* à 8 voix; 16 *Credo* à 3 et 4 voix, avec orchestre; 5 *idem*, avec orgue; 84 *Dixit* à 3, 4 et 8 voix, avec orchestre ou orgue; une multitude de psaumes, entre autres 36 *Beatus vir*, avec orchestre ou orgue; et 49 *Confitebor*, 73 *Magnificat* à 3 et 4 voix, avec orchestre ou orgue; 21 heures d'agonie à 1, 2, 3 et 4 voix, avec instruments et avec introduction pour violes, violoncelles et contre-basses; 29 *Te Deum* de tout genre; 28 *Stabat Mater* idem; des vêpres complètes et complies, des litanies, une immense quantité d'hymnes, d'antiennes et de motets, des répons et des leçons pour la semaine sainte, des graduels et offertoires, enfin 9 psaumes italiens à 4 voix et orchestre.

Parmi tant de choses, dont un grand nombre est peu digne d'estime, ce que j'ai trouvé de meilleur est le *Miserere* à 4 voix, sans accompagnement, que Zingarelli a composé pour les élèves du Conservatoire de Naples : là, il y a véritablement un sentiment sublime par sa simplicité. Le caractère de la musique est si bien approprié aux paroles, l'harmonie est si pure, les voix sont si bien placées et se meuvent avec tant de facilité, que ce morceau, bien que fort court, doit être considéré comme une des plus importantes productions de son auteur.

Les élèves compositeurs du Conservatoire écrivent beaucoup de messes et d'autres morceaux pour l'église, qui sont exécutés par leurs camarades, et qu'on fait entendre dans certaines solennités des églises et couvents de Naples. La plupart de ces essais ont été jusqu'ici faits dans la manière de Zingarelli; mais on aperçoit de plus en plus la tendance théâtrale dans le style en général pauvre d'idées de ces compositions. Le grave et le sérieux n'entrent que difficilement dans la tête des Napolitains. Pendant que j'étais à Naples, il y eut une cérémonie religieuse pour une prise de voile dans un couvent; la touchante solennité commença par une marche militaire, et se termina par un galop.

Mercadante, aujourd'hui directeur du Conservatoire, me paraît destiné, sinon à ramener la musique au caractère simple qu'on n'aurait pas dû lui ôter, au moins à lui donner plus de sérieux que n'en ont les productions des autres maîtres napolitains de notre époque. Il est homme de sens et de réflexion, et la tendance de son talent tourne aujourd'hui vers le grave. D'ailleurs, parmi les musiciens de Naples dont le talent est actif, il est celui qui écrit le mieux. Sa position lui laissera peu de loisir pour composer de la musique de théâtre; il est donc vraisemblable que ses idées se tourneront vers l'église, qui, à Naples, fournit plus d'occasions favorables aux compositeurs que dans toutes les autres villes de l'Italie. Malheureusement il ne s'est pas chargé de l'éducation des élèves compositeurs de son école, quoiqu'il pût la rendre beaucoup plus forte que tout autre maître; mais il prêchera d'exemple.

Agréez, etc.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Personne, excepté le public, n'a deviné quel était le *cauchemar* du deuxième concert; mais tout le monde devinera quel morceau n'était pas cauchemar au troisième. Le public est très irrévérentieux; quand un morceau l'assomme, fût-il signé du nom le plus illustre, il le laisse passer sans un applaudissement, ou, ce qui est bien plus terrible, en saluant l'œuvre cauchemar de deux applaudissements et demi; insulte abominable, ironie atroce!

Disons, avant d'aller plus loin, qu'il y a le grand et le petit cauchemar. Le grand est celui dont nous avons déjà indiqué le caractère; le petit diffère de celui-là par une certaine bénignité qui le rend presque tolérable. Le grand cauchemar s'impose violemment à vous; il jette à votre tête quelques syllabes magnétiques pour vous captiver, pour voler votre intérêt et votre attention; puis, le morceau commencé, au fur et à mesure que l'intérêt diminue, que l'attention se lasse, il redouble d'efforts, il pèse d'un poids toujours plus énorme sur votre poitrine, sur votre cerveau, sur votre cœur; il se fait canon, il se fait fugue, contre-point double, triple, quadruple. Vous l'avez cru compositeur, il n'en avait que l'apparence; c'est un hideux professeur en plomb qui vous est tombé sur le corps, qui vous étreint, qui vous écrase, et vous congèle, en répétant sans fin ni cesse : « Avouez que je suis beau, avouez que je suis bien aimable, bien léger,

bien délicat, bien passionné, bien ardent! Vous ne répondez pas? (il pèse un peu plus) avouez que je suis admirable, que je suis grand et magnifique! (même silence; son poids redouble) avouez! avouez! (il vous serre la gorge) avouerez-vous? » Exténué, à demi étouffé, on se rend enfin, et l'on avoue qu'il est le grand..... cauchemar. Son jeune frère n'est pas si féroce; il se contente de vous demander la permission de causer quelques instants avec vous. Si l'on a la faiblesse de le laisser maître de la conversation, comme, après tout, il a reçu une éducation assez soignée et qu'il a quelque littérature, il va vous inonder de phrases ambitieuses, de mots sonores et vides de sens; il prêchera en assez bons termes une philosophie de portiers, il vous chantera de vieilles gaudrioles, vous récitera des épithalames, vous proposera d'écrire en société avec lui un acrostiche ou deux, appellera cet exercice *faire de la poésie*, et ne vous lâchera qu'après vous avoir bien fatigué à patauger en disant des riens, dans les rues boueuses, tout en vantant les charmes de la promenade et des savants entretiens.

Eh bien! à dire vrai, je ne sais pas précisément lequel des deux cauchemars m'est le plus antipathique! Le grand m'épouvante, mais il a un air impérieux qui me fait le respecter jusqu'à un certain point. Le petit, au contraire, avec sa modestie prétentieuse, sa sottise naïve, son air béat et sa cravate blanche, me donne envie de rire d'abord; puis il m'impatiente, m'excède et m'obsède. Je fuis devant le premier, ou je me défends contre lui avec désespoir, avec rage; j'ai toujours envie de prendre le second, de l'enfermer dans un sac, d'attacher le sac à une longue corde, et de déposer doucement le tout au fond de la Seine, du haut du *pont des Arts*.

Mais je m'aperçois que je deviens moi-même cauchemar. Venons au fait. Le troisième concert du Conservatoire commençait par la trentième Symphonie de Haydn. Quelqu'un prétendait qu'il y avait une faute d'impression sur le programme, qu'il manquait un zéro au numéro 30, et que la symphonie désignée était la trois-centième de l'illustre auteur de *la Création*. Ceci est une très mauvaise plaisanterie; Haydn n'a pas fait trois cents symphonies. C'est donc réellement la trentième, et elle est en *ut*. Il y a encore des gens qui se hérissent quant on leur parle du ton d'*ut!* Et pourquoi, s'il vous plaît? Aimeriez-vous mieux qu'on écrivît en *fa* dièze majeur, pour avoir le plaisir d'entendre l'orchestre jouer faux les choses les plus simples? Beethoven a bien écrit sept ouvertures, deux symphonies, deux concertos, et je ne sais combien d'autres chefs-d'œuvre, dans ce ton d'*ut* que malgré sa pompe et sa gravité vous affectez de mépriser. Il y a dans l'andante de cette symphonie un petit solo de grande flûte qui a fait un immense plaisir à une petite portion du public. Tulou avait l'air tout honteux d'être applaudi pour si peu. O altitudo!!

Les frères Dancla ont ensuite exécuté, avec une pureté et une franchise de style dignes d'éloges, une fantaisie concertante pour deux violons avec orchestre, dont l'instrumentation est brillante et énergique. Madame Duflot-Maillard, après eux, a fait apprécier sa belle méthode et l'étendue de sa voix, en chantant la grande scène italienne de Beethoven que nous n'avions plus entendue, je crois, depuis les jours de gloire de mademoiselle Falcon. Madame Duflot-Maillard a beaucoup d'âme et de talent.

Alors Gluck s'est levé, et la scène des Furies d'*Iphigénie en Tauride*, le sommeil d'Oreste, l'horrible grondement des altos, l'air si touchant de Pylade et les souvenirs d'enfance évoqués par sa douce mélodie, et ce chœur syllabique écrit sur l'énorme gamme en *ré* mineur des trombones, toutes ces fureurs, tous ces cris d'angoisse, ces remords, ces tendres reproches, ont tour à tour frappé l'auditoire de terreur, ou réveillé dans son cœur un écho muet depuis long-temps. Voilà l'art éternel, l'art divin, dans sa radieuse majesté! Qu'y a-t-il de commun entre une conception pareille et ces vilains petits rondos, ces ridicules menuets, ces finales qui courent, s'arrêtent, crient ou se taisent, s'irritent et s'apaisent sans but, sans raison, sans intention expressive, où l'auteur retourne l'orchestre, comme font les enfants du tube d'un kaléidoscope, pour mettre du rouge à côté du bleu et semer sur un fond vert des parcelles jaunes?... Et l'on appelle tout cela du même nom de MUSIQUE! En ce cas il faudrait distinguer, et dire: Musique des enfants, musique des vieillards, musique des niais, et musique des hommes dans la plénitude de toutes les nobles facultés.

Alizard a bien dit la scène du rêve au milieu du chœur des Euménides, et un peu trop lentement son premier récitatif: « Ce n'était pas assez que ma main meurtrière, » cela exige au contraire une accentuation désespérée et un débit plein d'agitation. A. Dupont a supérieurement chanté l'air: « Unis dès la plus tendre enfance. » Sa voix pure, son sentiment simple et vrai, ont excité les applaudissements de toute la salle. Dupont comprend à merveille cet admirable morceau, et, n'était la phrase qui de l'*ut* dièze s'élève au *la* sur les mots: « La mort même est une faveur, » phrase dont le *fa* dièze, le *sol* dièze et le *la* sont sortis un peu bas, son exécution serait irréprochable.

Le concert finissait par la symphonie en *mi* bémol de Mozart. A l'exception de sa dernière partie, vraiment indigne d'un tel maître, cette symphonie semble, par la grâce de ses mélodies, l'emporter de beaucoup sur celle de Haydn que nous avons citée tout-à-l'heure. Elle a cependant été moins applaudie! L'auditoire, sans doute, palpitait encore sous l'impression de la scène d'Iphigénie!... Devinera-t-on, cette fois, quel morceau n'était pas cauchemar?

H. BERLIOZ.

UNE FLUTE DE FRÉDÉRIC-LE-GRAND.

On connaît la passion de Frédéric-le-Grand pour la flûte. Il en jouait ordinairement deux fois par jour, le matin pour étudier des passages difficiles, le soir pour exécuter des morceaux avec sa chapelle et devant quelques élus admis par une faveur insigne à entendre ces concerts intimes. Dans ses campagnes même, son instrument favori ne le quittait pas; le monarque se délassait des fatigues de la guerre en embouchant sa flûte, et plusieurs fois, dans les villes conquises, il fit mander auprès de lui des musiciens de l'endroit pour lui servir d'accompagnateurs.

Le répertoire du royal virtuose ne se bornait pas à quelques morceaux; il consistait, sans compter cent solos composés par Frédéric lui-même, en trois cents concertos et deux cents solos composés par Quanz, célèbre flûtiste qui avait formé le talent du roi, et qui, durant toute sa vie, continua d'écrire pour son auguste élève en

renonçant à la publication de ses œuvres qui ne devaient appartenir qu'au roi tout seul. Dans ce répertoire assez riche mais peu varié, Frédéric choisissait ordinairement six morceaux pour chacune de ses soirées ; pendant les dernières années de sa vie ce nombre fut réduit à trois.

Si l'on nous a conservé le chiffre exact des œuvres qui composaient la bibliothèque musicale de Frédéric, on a oublié de nous dire le nombre de ses flûtes. Toutefois il doit avoir été considérable, à en juger par la quantité de ces instruments que l'on découvre depuis quelque temps dans les cabinets de divers amateurs de curiosités. Ce n'est pas en Allemagne seulement qu'on rencontre de ces flûtes; nous en avons vu une à Paris, magnifiquement travaillée en ivoire, et portant, surmontées d'une couronne, les lettres élégamment sculptées F. R. (Fredericus Rex). Le moyen, après cela, de douter de son authenticité? Aussi nous nous garderons bien de troubler la joie des heureux possesseurs de pareils instruments. On contrefait à s'y méprendre des médailles, des vases étrusques et toutes sortes d'antiquités; on imite des Amati, des Stradivarius au point de tromper le connaisseur le plus expert; mais les flûtes du grand Frédéric? l'industrie n'est pas allée jusque là, bien que ce fût peut-être une spéculation assez lucrative; car ces instruments précieux commencent à se vendre horriblement cher, s'il faut en croire les journaux qui rapportent le fait suivant :

« On écrit de Dusseldorf, le 30 janvier :

» On vient de vendre publiquement, dans notre ville, les objets qui composent le cabinet du célèbre poëte dramatique Immermann, mort ici dans le mois de septembre dernier. Parmi ces objets se trouvait une flûte qui a appartenu à Frédéric-le-Grand, et à laquelle était attaché, avec un cordon en soie verte, scellé du cachet particulier de ce monarque, un bulletin portant ce qui suit, écrit en allemand de la propre main du roi : « Donné à mon ami » et professeur Quanz, en juin 1773. F. R. » C'est pendant la dernière maladie de Quanz que Frédéric II lui fit cadeau de cette flûte, car ce célèbre artiste est mort le 12 juillet suivant. Cet instrument a été acheté moyennant 1,155 florins (environ 2,900 fr.), par M. Schladenberg, propriétaire d'un domaine près de Dusseldorf. »

Deux mille neuf cents francs! c'est une bagatelle pour une relique de ce genre! Il est vrai que Frédéric lui-même ne payait chacun de ces instruments que cent ducats. C'est Quanz qui les lui fournissait à ce prix convenu une fois pour toutes. Cet artiste avait, en 1739, établi une fabrique de flûtes d'où sortaient les meilleurs instruments de l'époque, car il y avait apporté de notables perfectionnements. Si Quanz pouvait revivre, que dirait-il, en voyant vendre près de trois mille francs ce qui ne lui rapportait que cent ducats? Il ne serait pas étonnant que les flûtes du roi de Prusse se multipliassent comme les cannes de Voltaire, les chapeaux de Napoléon, si toutefois il se rencontrait beaucoup d'amateurs comme M. Schladenberg.

CHERUBINI.

Justice a été rendue au plus illustre des compositeurs européens, au patriarche de la musique moderne. Sous tous les rapports, Cherubini fait exception dans l'histoire de l'art. Soit que l'on considère la durée de sa carrière, soit que l'on envisage la variété de ses travaux, il ne peut être comparé à personne. En effet Cherubini a paru au théâtre avant Mozart, il s'y est montré encore, lorsque Rossini s'en était déjà retiré! Il a obtenu les plus grands succès dans le genre dramatique, et il s'est posé comme maître souverain de la musique sacrée.

Un artiste si grand, si extraordinaire, méritait une distinction qui n'eût encore été accordée à aucun autre, et cette distinction le roi vient de la lui conférer, en le nommant, sur le rapport du ministre de l'intérieur, commandeur de l'ordre royal de la Légion-d'Honneur. Cette haute faveur pouvait seule être regardée comme un symbole suffisant de l'admiration et de l'estime qui suivront dans sa retraite glorieuse un si beau talent uni à un si noble caractère.

MAURICE SCHLESINGER.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *Robert-le-Diable*. — Demain lundi, la dix-huitième représentation de *la Reine de Chypre*.

*** Les recettes de *la Reine de Chypre* se soutiennent au même chiffre, parce qu'elles ne peuvent plus s'élever. Pourtant celle du dimanche-gras avait encore dépassé toutes les autres : dans un tel jour, et avec un tel ouvrage, on fait l'impossible.

*** Dans peu de jours, *la Favorite*, qui n'a pas été donnée depuis long-temps par la raison qu'elle emploie les mêmes sujets principaux que *la Reine de Chypre*, sera reprise à l'Opéra.

*** Demain lundi, à deux heures, quatrième exécution du *Stabat mater*, de Rossini, au Théâtre-Italien.

*** M. Auber est appelé à recueillir la succession de M. Cherubini comme directeur du Conservatoire. Son installation aura lieu demain lundi. C'est M. le duc de Coigny, président de la commission spéciale des théâtres royaux, qui présentera le nouveau directeur aux professeurs de l'école.

*** Le deuxième concert de M. Berlioz aura lieu mardi prochain, 15 février, comme nous l'avons annoncé. Rien n'est changé dans la composition du programme.

*** *La Favorite* vient d'être représentée au grand théâtre de Lyon, mais au milieu du troisième acte l'actrice a été prise d'une attaque de nerfs, et l'ouvrage n'a pu être achevé.

*** Liszt continue ses immenses succès à Berlin; son sixième concert avait attiré tant de monde, que plus de mille personnes n'ont pu trouver place. Si cette vogue continue dans les autres villes de la Prusse, comme tout le fait présumer, il n'est pas impossible que Liszt ne soit obligé à renoncer, pour cette année, à la Russie, car il n'y arriverait que lorsque la saison serait terminée.

*** On se dit tout bas à l'oreille, mais nous osons le dire tout haut, que d'ici à quinze jours Chopin, le pianiste par excellence, donnera un concert. Déjà la haute société de Paris se réjouit avec tous les artistes de la délicieuse soirée qu'ils vont passer dans les élégants salons de M. Pleyel.

*** M. Pirkhert, jeune et déjà célèbre pianiste de Vienne, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris, se fera entendre pour la première fois aujourd'hui, au concert de la *Gazette musicale*. Le succès le plus brillant lui est assuré dans l'opinion des artistes qui ont assisté à la répétition du septuor de Hummel.

*** Le roi de Hollande vient de faire remettre à M. Jacques-Franco Mendes une belle tabatière en or, ornée de son chiffre en diamants, pour lui montrer sa satisfaction des progrès rapides que cet artiste a faits pendant son séjour en Hollande.

*** M. et Mme Mortier-Fontaine sont de retour de leur voyage dans le Nord. Madame Mortier s'est arrêtée à Bruxelles, où elle chantera dans un concert qui sera donné par M. Labarre, et au concert de la cour.

*** Au concert que mademoiselle Clara Loveday doit donner le 9 mars, nous aurons le plaisir d'entendre chanter pour la première fois, en public, cette brillante pianiste. On assure qu'elle se fera entendre dans un duo et trio de *Norma*, et dans un air de *Lucia*. Nous ne doutons pas que tout le monde ne dise *brava*, *bravissima*.

*** L'*Ibérie musicale*, journal de Madrid, s'occupe de réaliser une caisse de secours en faveur des professeurs de musique hors d'état d'exercer.

*** Nous avons annoncé, il y a quelque temps, l'arrivée à Paris de deux jeunes filles aveugles, dont le talent musical vraiment remarquable mérite d'être signalé. Ces jeunes personnes se sont fait entendre, depuis, dans plusieurs soirées particulières où elles ont obtenu beaucoup de succès. L'aînée, mademoiselle Bertha Bruns, est cantatrice et possède une voix qui charme par sa fraîcheur et sa pureté; mais ce qui étonne surtout, c'est la jeune pianiste, Pauline Brauns, qui, âgée seulement de onze ans, exécute les compositions les plus difficiles avec un aplomb et une sûreté qui font oublier qu'elle est privée de la vue. Ce brillant résultat est dû à la méthode particulière de son professeur, M. Julich, directeur de l'Institution des aveugles à Hambourg, sur laquelle nous nous proposons de revenir avec plus de détails. L'instruction des aveugles a fait de grands progrès en France; il ne sera pas sans intérêt d'examiner ce qu'on a fait sous ce rapport en Allemagne, où l'établissement de M. Julich jouit d'une réputation aussi répandue que justement méritée.

*** Sous ce titre: *Les Sentiers perdus*, Arsène Houssaye, le romancier à la verve facile et féconde, au style nuancé de mille teintes vaporeuses, le poète mélodieux, simple, naïf et touchant, vient de publier une seconde édition poétique, à laquelle sert de préface, et jusqu'à un certain point de notice biographique, une nouvelle charmante, le *Joueur de violon*. Il est tout-à-fait impossible d'indiquer en quelques lignes ce qu'il y a d'inspiration spontanée, de laisser-aller gracieux, d'abandon involontaire dans presque toutes les pages de ce recueil si frais de coloris, si original de dessin et de touche. Les *Sentiers perdus* conduisent à un monde idéal. C'est là qu'Arsène Houssaye transporte ses lecteurs avec une facilité merveilleuse, et que, par les séductions dont il les environne, il les enchante et les captive au point de leur faire oublier le monde d'où ils sont venus. Il y a un peu de tout dans les *Sentiers perdus*, des hymnes, des stances, des sonnets, des idylles, des églogues, des ballades, des élégies: il y surtout un sentiment individuel, qui constitue solidement la valeur du livre et de l'auteur.

*** Un journal anglais contenait ces jours derniers une plaisanterie musicale qui nous a paru mériter d'être recueillie. Au dire du rédacteur, deux villes d'Amérique avaient, chacune de son côté, la prétention d'avoir donné naissance à la basse-taille la plus basse qu'on pût citer. De part et d'autre, on vantait les prouesses du chanteur national, avec défi à l'antagoniste de fournir des preuves aussi graves. L'affaire devenait sérieuse autant que celle du *Stabat* de Rossini, quand on convint d'établir un concours entre les deux chanteurs et de soumettre le cas à la décision de juges désintéressés. Des artistes capables de prononcer sur un pareil débat, furent mandés de villes voisines, et l'on se montra sur un terrain neutre. On avait écrit pour les concurrents des morceaux appropriés à leurs moyens. Ce fut un bourdonnement dont on aurait peine à se faire une juste idée. Longtemps la victoire fut partagée. Enfin, par un effort désespéré, l'un des chanteurs fit une gamme descendante que son rival ne put répéter et le prix lui fut adjugé à l'unanimité. Mais, ô singularité! (c'est ici qu'il est important de bien suivre le narrateur) la basse-taille triomphante était descendue *si bas*, que jamais depuis lors il ne lui fut possible de *remonter* aux régions tempérées du chant. En lisant ceci, il ne faut pas oublier que les Américains sont passés maîtres dans l'art d'inventer et d'exploiter ce que la presse anglaise appelle *un puff*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Beauvais*, *5 février*. — Le second concert de la société philharmonique a eu lieu mardi dernier. La partie instrumentale se composait de la symphonie de Haydn en *si* bémol, de l'ouverture de *Fidelio* de Beethoven, et de celle des *Nozze di Figaro*. M. Dubing a joué pour la seconde fois l'air varié d'Artot, sur des thèmes de *la Norma* de Bellini. Il a été fort applaudi, surtout pour la manière gracieuse et pénétrante dont il chante sur son instrument. La partie vocale a été remplie exclusivement par une jeune cantatrice de 17 ans, mademoiselle Lia Duport. Elle a chanté l'air de *la Muette*, Bonheur du rang suprême; un air de *Torquato Tasso*, de Donizetti; *la Sérénade*, de Schubert; une romance: Mon pauvre enfant, et un *bolero* de Dessauer. Mademoiselle Lia Duport a eu, nous nous empressons de le dire, le succès le plus complet. On reconnaît dans sa manière la méthode si fine, si gracieuse, si habile de Bordogni. Parfaitement maîtresse de sa voix, mademoiselle Lia Duport nuance avec un tact exquis; les contrastes sont habilement ménagés dans son chant; ils semblent beaucoup moins l'œuvre de l'art que celui de l'instinct musical. Déguiser l'art, trouver les effets sans paraître les chercher, comme si l'inspiration seule les amenait, c'est la grande difficulté, le fruit très rare d'un travail opiniâtre et d'un goût pur. Mademoiselle Lia Duport affectionne particulièrement les trilles, qu'elle fait avec beaucoup de légèreté et de brillant, et qu'elle sait bien accentuer. Ses ornements sont de bon goût; sa voix est bien posée: c'est un grand succès, d'autant plus méritoire qu'elle s'accompagnait elle-même, ce qui prouve une excellente musicienne, une artiste complète.

*** *Aix*, *5 février*. — *La Favorite* vient d'être représentée ici avec beaucoup de succès. L'ouvrage, long-temps promis et souvent retardé, n'a fait que gagner sous le rapport de l'exécution générale.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liège*, *29 janvier*. — Hier, vendredi, le grand concert de M. Soubre a réuni l'élite de la société de Liège; jamais concert n'avait eu un plus grand nombre de souscripteurs, et la salle de la Société d'Emulation était comble. Liège se plaisait à rendre hommage au jeune lauréat du concours de Bruxelles. Les demoiselles Teresa et Maria Milanollo s'y sont fait entendre, dit-on, pour la dernière fois, et ont, comme toujours, enlevé tous les suffrages. Après le concert, la Société des Chœurs a donné une brillante sérénade aux demoiselles Milanollo.

*** *Bruxelles*. — M. C.-H. Girschner, compositeur de plusieurs messes, chœurs et chants fort estimables, vient de s'établir à Bruxelles. Le goût déjà si prononcé parmi nous du chant en chœurs ne peut que trouver un nouvel aliment dans la présence du directeur de la *Liedertafel* d'Aix-la-Chapelle, cette société qui a remporté le prix au concours de septembre, et dont les chants ont fait une si vive impression sur tous les auditeurs. Une autre société, formée récemment à Bruxelles, *l'Écho de l'Allemagne*, s'est emparée de cette occasion, elle a offert à M. Girschner de devenir son directeur, et cette offre a été acceptée. Conduite par un chef de ce mérite, la Société de *l'Écho de l'Allemagne*, nous en sommes certains, est appelée à de véritables triomphes.

*** *Berlin*. — M. Spontini, depuis quelque temps de retour parmi nous, vient de recevoir un nouveau témoignage de la haute bienveillance du roi. S. M. lui a fait remettre en son nom une grande médaille d'or, portant d'un côté le portrait du dernier roi de Prusse, et de l'autre le mot *Erinnerung* (souvenir), avec la date de la naissance et de la mort de ce vénérable monarque, protecteur du célèbre compositeur.

*** *Madrid*, *30 janvier*. — On vient de nommer don Jose Aranalde vice-protecteur du Conservatoire national de musique. — L'Académie philharmonique de cette ville a donné, le 17 janvier, un concert brillant où se sont fait applaudir plusieurs artistes et principalement les dames sociétaires qui ont donné des preuves de goût et d'intelligence musicale. Les critiques espagnols en tirent un heureux présage pour les progrès de l'art dans leur patrie.

—

CONCERTS ANNONCÉS.

13 février.	Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
—	M. Joignant et MM. Vierck frères. Salons Fournier.
14 —	Madame George Cook, salle Bernhardt.
15 —	M. Hector Berlioz. Salle Vivienne.
24 —	M. Coraly. Salle H. Herz.
26 —	Mademoiselle Zélia de Garaudé. Salle Petzold.
9 mars.	M. C. A. Franck. Salons Pape.
9 —	Mademoiselle Clara Loveday.
16 —	MM. Balfe et Osborne. Salle Erard.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 8.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 20 février 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



LE 6e CONCERT

OFFERT AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE.

aura lieu

Dimanche, 27 février,

à 2 heures,

dans les salons de MM. PLEYEL et compagnie, rue Rochechouart, 20.

CONCERTS ANNONCÉS.

21 février. M Chopin, salle Pleyel.
22 — Mademoiselle Korn, salle Herz.
24 — M. Coraly. Salle H. Herz.
26 — Mademoiselle Zélia de Garaudé. Salle Petzold.
26 — Madame Lozano de Roberts, salle Herz.
27 — Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
2 mars. M. Herz, salle Herz.
9 — M. C. A. Franck. Salons Pape.
9 — Mademoiselle Clara Loveday.
10 — M. Prudent, salle Erard.
14 — M Sowinski, salle Herz.
16 — MM Balfe et Osborne. Salle Erard.

PIERRE-LE-GRAND,

OU

UN SUCCÈS D'OPÉRA-COMIQUE.

Les archives du théâtre sont remplies d'histoires du même genre, auteurs méconnus, ouvrages incompris, premières représentations agitées de toutes les émotions et de toutes les angoisses, succès emportés de vive force et souvent contrariés, desséchés dans leur fleur, dépouillés de leurs plus beaux fruits par les tempêtes et les orages. Aujourd'hui, pour varier, je veux vous conter une histoire bien différente, une histoire qui ferait croire à l'âge d'or, et qui pourtant est vraie dans tous ses points: c'est celle d'un jeune homme, d'un provincial, qui, ayant composé le libretto d'un opéra-comique, s'en vint à Paris pour le faire jouer, et à qui le succès de son ouvrage valut sur-le-champ une de ces positions telles qu'on n'oserait l'espérer, après dix chefs-d'œuvre. Ce que c'est que d'arriver à l'heure et que d'avoir pour soi l'à-propos !

Le jeune homme, le provincial, c'était M. Bonilly, le futur auteur des *Deux Journées*, de *l'Abbé de l'Epée*, de *Fanchon la Vielleuse*, et des *Contes à ma fille*, mais qui alors était tout simplement avocat et venait de plaider sa première cause. Une fois seulement il avait cédé à l'instinct dramatique, dont la voix intérieure lui parlait avec assez de force, en composant une petite comédie en un acte et en vers, la *Matinée à la mode*, jouée à Tours, sa ville natale, et justement applaudie pour quelques traits

d'esprit, pour quelques vers heureux, peut-être aussi parce que l'affiche l'avait annoncée comme l'*œuvre d'un jeune homme de la ville*, ce qui ne laisse pas que de flatter toujours l'amour-propre départemental et local!

Sur les rives de la Loire, qu'il revit après avoir passé quelque temps sur celles de la Seine, M. Bouilly retrouva ses inspirations dramatiques. L'actrice qui l'avait le plus frappé dans le grand nombre de celles qui se disputaient le premier rang à Paris, ce n'était ni mademoiselle Raucourt, ni mademoiselle Coutat, de la Comédie-Française, ni madame Saint-Huberti du grand Opéra, malgré le prodigieux talent que toutes ces femmes célèbres avaient en partage; c'était madame Dugazon de l'Opéra-Comique, et en effet madame Dugazon était une admirable actrice, qui jouait les rôles les plus divers avec une égale perfection, une vérité, une simplicité, un mélange de noblesse et de naturel, de pathétique et de gaieté, dont rien ne saurait donner l'idée. Donc, M. Bouilly, tout plein des émotions que madame Dugazon lui avait fait ressentir, portait envie aux auteurs dont elle interprétait les ouvrages, et il crut avoir trouvé un nouveau personnage tout à fait digne d'elle dans la *Catherine Alfendey*, l'obscure paysanne, la pauvre veuve d'un soldat livonien, que le hasard réservait à l'hymen de Pierre-le-Grand et à l'empire de la Moscovie.

M. Bouilly prit pour sujet de son drame lyrique les amours de Catherine et du Czar, à l'époque où celui-ci se cachait sous le costume d'un charpentier dans les chantiers de Saardam; il en communiqua le plan à un ami, qui lui avait déjà donné de bons conseils pour sa *Matinée à la mode*, et quand sa pièce fut achevée, il reprit le chemin de Paris, vers le milieu de l'année 1789, année mémorable, et vint demander lecture au comité de la Comédie-Italienne.

La lecture lui fut indiquée pour le 12 juillet, deux jours avant la prise de la Bastille, et savez-vous de quelles notabilités se composait alors l'aréopage auquel le jeune auteur allait se soumettre? Il y avait, d'un côté, Clairval, Granger, Michu, Narbonne, Trial, Chenard, Philippe; de l'autre, mesdames Gontier, Carline, Saint-Aubin, Adeline, Crêtu, et enfin madame Dugazon. Granger, à qui était dévolue la mission d'ouvrir ou de fermer les portes du comité aux auteurs inconnus, Granger avait dit à M. Bouilly: « Vous avez un rôle pour madame Dugazon; » elle est toujours placée en face du lecteur. Lisez avec » courage; observez du coin de l'œil sa physionomie expressive et ses mouvements. Si ses narines se gonflent, » votre pièce est reçue; et si par un geste convulsif elle » prend des deux mains le bas de son corset pour le tirer » avec force et dégager sa poitrine, vous aurez un tour » de faveur. »

Le jeune auteur profita de l'avis: il observa l'actrice, et dès le premier acte il eut le bonheur d'apercevoir le premier symptôme favorable. Pendant le second acte, les yeux de madame Dugazon se mouillèrent de larmes, et à la principale scène du troisième, son corset devint trop étroit. Les autres auditeurs exprimèrent chacun à leur façon une satisfaction égale, et tous se levèrent en déclarant que la réception était unanime. « C'est votre » premier ouvrage? » dit madame Gontier; et sur la réponse affirmative du jeune homme, elle ajouta: « En ce » cas vous nous en ferez d'autres, et vous succéderez à » notre vieux Sedaine. — Je demande à mes chers camarades, s'écria madame Dugazon, la permission de donner en leur nom le baiser d'initiation à notre jeune auteur. » Après l'accolade, elle lui demanda quel était le musicien qu'il avait en vue pour son ouvrage; et comme M. Bouilly répondait modestement qu'incertain du sort de la lecture, il n'avait songé à personne: « Eh bien! » reprit madame Dugazon, j'en ai un à vous proposer, » et dont vous serez content: c'est Grétry. Venez avec » moi; je me charge de vous conduire chez lui, et d'arranger l'affaire. »

Sans perdre de temps, madame Dugazon monte en voiture avec les deux semainiers, Clairval et Narbonne, et s'en va trouver l'auteur du *Tableau parlant*, de *Richard Cœur-de-Lion*, dans la maison qu'il habitait rue Poissonnière, en face de la rue Beauregard. L'actrice saute au cou du vieux compositeur, et lui dit: « Papa Grétry, » voici une pièce qu'il faut nous mettre en musique sur-le-champ, et je viens au nom de tous mes camarades » vous prier de nous en livrer la partition dans deux mois » au plus tard. » Grétry, jetant un regard pénétrant sur le jeune homme qu'on lui présentait comme auteur de la pièce, lui dit avec un fin sourire: « Je conçois qu'à votre » âge on s'empare aisément de la tête des femmes, mais » vous êtes un habile enchanteur, puisque vous exercez » le même empire sur les hommes. Je remercie beaucoup » les sociétaires de la Comédie italienne de me procurer » une alliance qui ranimera ma vieillesse..... Toutefois, » je demande à connaître l'ouvrage. Quand voulez-vous » m'en faire la lecture? — Demain, si cela vous convient. » — Bien volontiers, mais pas avant deux heures. Je vous » demanderai la permission de faire entendre votre poëme » à ma femme et à mes deux filles, que je consulte toujours en pareil cas. Je juge volontiers les situations musicales; mais les femmes ont un tact, un goût, une habitude des convenances qui donnent, selon moi, une » grande importance à leur opinion sur les productions » de l'esprit. »

Grétry ne fut pas moins content que madame Dugazon et le comité, de la pièce et du lecteur. L'une des filles de Grétry était mariée; elle s'appelait madame Marin, et avait composé la musique du *Mariage d'Antonio*. La seconde, appelée Antoinette, n'avait que seize ans; et sa beauté, ses grâces, son air de sensibilité souffrante n'échappèrent pas au coup d'œil furtif du jeune homme. Il y avait là pour lui une autre espérance qui fut, hélas! bien près de se réaliser; car il était dit que tous les bonheurs lui arriveraient à la suite du succès de sa pièce.

Pierre-le-Grand fut représenté le 13 janvier 1790; l'événement dépassa toutes les espérances. Dès l'ouverture, qui reproduisait le bruit, le mouvement, l'agitation d'un chantier rempli de travailleurs, l'enthousiasme s'empara de la salle; l'intérêt de l'ouvrage, le jeu des acteurs, et surtout la chaleur entraînante de madame Dugazon, assurèrent le triomphe du musicien et du poëte. Que l'on essaye d'imaginer l'ivresse de ce dernier! Faire une pièce, être reçu, joué, applaudi, et tout cela sans peine, sans effort, sans tracasserie, sans obstacle, n'est-ce pas merveilleux et presque incroyable pour quiconque a pratiqué les avenues du théâtre! Mais ce n'était pas tout encore: après la représentation, les auteurs, selon l'usage, allèrent remercier les acteurs: « C'est un engagement pris entre vous et nous, dit madame Dugazon à » M. Bouilly; vous vous devez tout entier à une carrière » dans laquelle vous débutez si bien. » Tandis que l'auteur et l'actrice échangeaient les compliments et les pro-

testations, un garçon de théâtre vint avertir l'auteur que le baron de Staël, gendre de M. Necker, demandait instamment à lui parler, et voici à quelle occasion. Parmi les couplets qui se chantaient à la fin de la pièce, il s'en trouvait un où Pierre-le-Grand désignait le célèbre Lefort, son confident et son ami, qui l'avait accompagné dans ses voyages en Europe. Le couplet parlait des services que peut rendre un bon ministre au souverain qui cherche à conquérir l'amour de son peuple. Le public en fit l'application à M. Necker, ministre alors populaire, et l'allusion fut saisie avec enthousiasme; tous les regards se portèrent vers la loge de madame de Staël, qui chargea son mari d'engager le jeune auteur à venir recevoir l'expression de sa reconnaissance. M. Bouilly, trop vivement ému, s'excusa pour le moment; mais, dès le lendemain matin, le baron de Staël était chez lui, et l'invitait à se rendre tous les jeudis au contrôle général, où se tenait une réunion de savants, de gens de lettres et d'artistes! M. Bouilly se garda bien de manquer à une si flatteuse invitation. Que vous semble d'un succès d'opéra-comique qui vous ouvre le salon d'un premier ministre; d'un salon présidé par une femme telle que madame de Staël, et peuplé de tout ce que l'époque comptait d'hommes le plus distingués?

Attendons encore; nous ne sommes pas au bout : « Je » récapitulais un matin, dit l'auteur lui-même, toutes les » jouissances que m'avait procurées le succès de *Pierre-* » *le Grand*, et je rendais grâces à cette providence tuté» laire des jeunes auteurs, lorsque j'appris qu'un plus » grand honneur encore m'était réservé. Parmi les cou» plets chantés à la fin de mon ouvrage, il en était un de » dévouement au roi, portant invocation, pour son bon» heur et sa conservation, au peuple, dont il s'était mon» tré le père. Ce couplet, dans la bouche expressive de » madame Dugazon, qui l'avait lancé avec la chaleur de » son âme et l'énergie de son attachement à la famille » royale; ce couplet, dis-je, dans lequel Grétry avait eu » l'heureuse idée de rappeler l'air si touchant d'Henri IV » à Gabrielle, avait produit sur les spectateurs un mou» vement électrique. On le faisait répéter à chaque » représentation : cet effet populaire servait la cause de » Louis XVI et parvint jusqu'aux oreilles de la reine, » qui fit demander à Grétry les paroles et la musique de » ce finale de *Pierre-le-Grand*, dont on parlait sans cesse. » Grétry était le directeur de la musique particulière de la reine; à ce titre, d'ailleurs purement honorifique, il avait ses grandes entrées chez la reine : il se rendit à Versailles, et chanta lui-même ses couplets devant Marie-Antoinette, qui lui fit diverses questions sur l'auteur des paroles et témoigna le désir de le connaître. Le jeudi suivant, Grétry et M. Bouilly se présentèrent à Versailles : la reine se rappela qu'elle avait déjà vu le jeune auteur dans une circonstance où celui-ci avait fait preuve de courage et de politesse chevaleresque. M. Bouilly l'entendit fort distinctement dire à Grétry, placé près de son ottomane : « Il est fort bien, votre collaborateur; tout à-fait bien! »

Marie-Antoinette était marraine d'Antoinette Grétry, la seconde fille du compositeur, qui avait écouté avec tant d'attention et de sympathie la lecture de *Pierre-le-Grand*. Selon toutes les probabilités, le mariage du poëte et du musicien devait en amener un autre, dont on ne tarda pas à s'occuper. Il ne manquait plus au jeune auteur que de contracter une brillante alliance, que de devenir l'époux d'une femme adorable, d'une filleule de la reine, et toujours par la magique vertu du succès d'un opéra-comique! Mais hélas! hélas! et quatre fois hélas! les félicités humaines ne sauraient être infinies; la fortune se lasse de voir un homme heureux, comme nous nous lassons de l'entendre appeler juste et quand il lui plaît, aux faveurs, aux caresses, aux sourires succèdent les coups les plus violents. Ainsi, pour interrompre brusquement la série des bonheurs que l'auteur de *Pierre-le-Grand* devait à son ouvrage, il fallut qu'Antoinette Grétry, la tendre et pâle fiancée, succombât, comme sa sœur, à un mal de poitrine! Il fallut que Marie-Antoinette, la belle reine, la noble protectrice!.... Mais n'est ce pas assez d'une tombe? Détournons-nous bien vite, et n'allons pas nous heurter contre un échafaud!

Paul Smith.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise des Cantatrici Villane,

de Fioravanti.

De tous les arts appelés arts d'imitation, la musique est le seul en progrès, le seul en train de trouver encore des choses neuves. La peinture, l'architecture et la sculpture vont du style antique à celui du moyen-âge, et de celui-ci au style de la renaissance, sans pouvoir sortir de ce cercle convenu, tandis que nous avons le bonheur de voir inventer dans ce siècle des formes et des combinaisons nouvelles pour la symphonie et l'opéra. Ce n'est donc point par indigence et par épuisement que nous revenons parfois à la musique ancienne. Et puisque nous n'y sommes pas forcés, nous pouvons faire de bonne grâce ces pas rétrogrades. Il y a de notre part, à nous, plus riches que les contemporains de Cimarosa et d'Haydn, une condescendance de bon goût à nous contenter de l'ordinaire plus modeste qui faisait leurs délices. Et il va sans dire que dans ces choses simples, on trouve des produits d'une fraîcheur et d'une délicatesse telles qu'on ne peut rencontrer mieux aujourd'hui. De ce nombre sont les *Cantatrici Villane* de Fioravanti, grotesque et amusante parade digne des bons jours de Cimarosa. On doit toutefois convenir que la phrase mélodique s'y développe sur certaines suites d'accords prévus et presque toujours les mêmes, que le premier soprano s'élève dans telles conditions, et qu'on connaît celles dans lesquelles répondront le second soprano et le contralto; que les batteries du basso buffo et les relations de ton adoptées pour son intervention au milieu des autres voix, sont choses aussi peu surprenantes; enfin que tous ces honnêtes personnages prennent toujours le même petit chemin pour arriver à la cadence finale. Mais cela repose bien des harmonies brisées, hachées, des cadences suspendues, des accords dissonants et stridents qui retardent la conclusion du morceau, et de toutes les autres ruses harmoniques fatigantes que le premier croquant venu est à même d'employer aujourd'hui, pour le plus grand dommage de nos oreilles. Mais ce qui doit avant tout faire respecter ces œuvres de nos ancêtres, c'est la grâce, la jeunesse et la fécondité d'imagination dont elles sont empreintes. Tous ces dessins d'instruments à vent et de violons sont bien faciles; mais ils sont si ingénieux, si flatteurs, et l'effet en est si distingué! On se laisse bercer sans fatigue par ce délicieux ramage, digne des rossignols les plus mélodieux et des

jours les plus tièdes du printemps. On compte dans la partition des *Cantatrici Villane* plusieurs trios charmants, des airs de femme pleins de mélodie et même d'originalité, deux excellents sextuors dans lesquels il faut distinguer le finale, œuvre importante; et le duo bouffe chanté par les deux Lablache n'a pas été surpassé de bien haut, même par Rossini. On remarque, principalement dans le finale, des dessins et des effets qui faisaient pressentir le *Barbiere*.

Madame Persiani chante avec sa grâce et son charme ordinaires, et madame Albertazzi, fort jolie sous le costume d'une *contadina* de la Basilicata ou de toute autre province, dit cette jolie musique comme si elle n'avait jamais fait autre chose. Lablache fils est fort bien dans le rôle de maître de chapelle; mais ce qu'on doit voir, c'est Lablache père, écolier sexagénaire, violet et goutteux, s'approchant du piano d'un air modeste et virginal, prenant du jujube, s'essuyant la bouche avec un mouchoir, tirant de sa poche un second mouchoir, puis un troisième et un quatrième, tirant enfin ses lunettes, le tout pour ânonner son air avec la voix la plus fausse de l'Europe. Ce vieux dilettante qui veut se faire impresario pour toutes sortes de motifs peu excusables, est un type presque aussi vrai qu'amusant.

A. SPECHT.

DEUXIÈME CONCERT DE M. BERLIOZ.

Enfin le jour de la justice rayonne pour M. Berlioz. Cette seconde séance musicale a démontré, comme la précédente, comme celles des dernières années, que le compositeur ne reste plus incompris. A chaque concert l'opinion de la grande majorité s'est prononcée en sa faveur avec une énergie qui ne saurait laisser l'ombre du doute aux ultrà-incrédules. Qu'on dispute, qu'on écrive, qu'on batte cent et cent fois la campagne pour prouver ce que le génie doit ou ne doit pas être. Bagatelles! il y a un argument victorieux, plus décisif à lui seul que toutes les discussions possibles : c'est l'impression profonde que la musique de M. Berlioz produit à chaque nouvelle épreuve sur un auditoire immense. Voilà un fait positif, et l'on sait le proverbe : *vox populi, vox Dei*.

En matière d'art on peut tout soutenir, excepté pourtant que le succès n'est pas le succès. Or celui-ci est tellement formel et complet, que les plus obstinés n'en viendront pas sans doute à nier un enthousiasme qui se traduit par d'aussi impétueux témoignages. La *symphonie funèbre* surtout, cette magnifique composition qui, nous en sommes convaincus, fera époque dans l'histoire de l'art, est toujours accueillie par des salves multipliées. Le musicien a rencontré là quelque chose de grand, de sublime, qui saisit sans distinction toutes les intelligences, qui remue l'âme profondément, et arrache des transports, des cris même d'admiration. Du reste, nous nous proposons de revenir avec détail, dans un prochain article, sur cette remarquable symphonie, qui réveille plus d'une fois les puissantes impressions produites par le grandiose du beau antique.

L'analyse, au travers de ses froideurs, a du moins cela d'estimable, qu'elle met en lumière bien des passages que la rapidité ou les défauts de l'exécution ne permettent pas toujours d'apprécier. Sous ce dernier rapport, il faut convenir que la *symphonie fantastique* aurait bon droit à ces secourables rectifications. Elle a été interprétée en général avec si peu d'ensemble, que plus d'une page y a perdu ses grandes beautés. La disposition de la salle n'est pas absolument favorable; et, pour tout dire, MM. les violons ont joué avec une impardonnable maladresse. Sans doute il y a dans cette vaste composition des endroits d'une grande difficulté; mais n'est-ce pas un motif de plus pour ne point répéter à la légère? Bien certainement la préparation n'avait pas été suffisante. Espérons que la *symphonie fantastique* figurera encore sur le programme du prochain concert, afin que l'orchestre puisse prendre sa revanche.

Le public d'ailleurs l'entend toujours (la symphonie) avec une satisfaction qui n'a rien d'équivoque. De toutes les œuvres de M. Berlioz, c'est une de celles dont le mérite est le moins contesté. L'originalité du sujet, la variété des tableaux, la couleur singulièrement vraie des idées, l'élévation et le charme de la pensée musicale, les effets imprévus d'une harmonie généralement excentrique, la verve chaleureuse qui déborde de toutes parts, la richesse de l'instrumentation d'autant plus surprenante, qu'elle est infiniment simple en apparence, tout concourt à expliquer la prédilection décidée qu'on témoigne à ce premier fruit d'une imagination jeune et fervente. Nous nous réservons encore de reparler de quelques parties de la symphonie fantastique, sur laquelle tout n'a pas été dit, du moins au point de vue réellement musical. Le côté poétique ou, si l'on veut, littéraire, est, à coup sûr, fort précieux et fort important dans les choses d'art. Tous sont appelés à en être juges; tous peuvent mettre en frais la dose d'imagination que la nature leur a départie, pour apercevoir ce qui leur plaira dans une œuvre de musique. C'est leur droit; et, Dieu merci, chacun en use fort à l'aise. Mais il est aussi une partie purement technique qui a certainement sa valeur, quoi qu'on en puisse dire, et sur laquelle tous (même parmi les praticiens) ne sont pas aptes à prononcer.

A celle-là, précisément la plus obscure, la moins entendue, et dont on parle le plus, justement parce qu'on la comprend le moins, se rattachent d'intéressantes questions qui ont déjà soulevé des discussions bien vives, et n'ont pas encore fini de remuer le monde musical. Qui ne se souvient d'avoir assisté dans un foyer de théâtre ou de concert à quelques unes de ces bruyantes polémiques, où les grands mots d'école, de carrure, de rhythme, de tonalité se croisent sans relâche? Vous les eussiez vus bien empêchés, ces braves champions, si vous en aviez voulu tirer la plus petite définition du plus simple de ces termes. Et voilà pourtant comment quelques syllabes sonores se donnent des airs d'être convaincantes, de battre à plat de couture et de laisser pour morte sur la place une musique qui ferait mine de contredire toute cette belle phraséologie.

Au dernier concert de M. Berlioz, la *Rêverie* pour violon-solo avec accompagnement d'orchestre, avait éveillé chez plusieurs cette rage de parler creux, et de dogmatiser dans le vide. Remerciez-nous de n'avoir pu retenir les énormes niaiseries que nous avons entendues à ce sujet. Franchement il faut être prévenu outre mesure pour traiter d'*inouïe*, d'*incompréhensible*, une simple romance divisée en deux couplets, dont chacun renferme deux mouvements, l'un adagio à 6/8, l'autre allegro vivace à 3/8. Une courte ritournelle d'orchestre précède l'entrée

du violon principal, qui semble préluder durant quelques mesures avant de dire un chant plaintif d'une mélancolie pénétrante. Cette période interrompue par quelques accords des instruments à vent, fait place à une phrase passionnée sur la quatrième corde, accompagnée par le quatuor avec effet de trémolo. Le trois-huit débute par un dialogue vif et serré entre le soliste et les instruments à vent; puis à plusieurs mesures en style de récitatif succède une péroraison animée. Le second couplet auquel elle s'enchaîne, est, à peu de chose près, comme le premier, et ne diffère que par une terminaison plus chaleureuse. En résumé, cette romance, sans approcher des hautes compositions de M. Berlioz auxquelles de dangereux enthousiastes voulaient la comparer, est bien loin aussi de descendre au rang où quelques uns la rejetaient. En conscience elle n'a mérité ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. Pour en finir avec elle, disons que M. Alard l'a chantée sur son violon pathétique avec un immense talent et un immense succès.

Notre surprise a été grande de voir que Hallé, un des remarquables virtuoses de l'époque, un des pianistes les plus extraordinaires qu'il y ait en Europe, et par conséquent dans le monde, n'ait pas recueilli une masse d'applaudissements proportionnée à la beauté de sa riche exécution. Cependant il a joué avec une incontestable supériorité, avec une puissance toujours soutenue, une composition inédite de Heller. C'est un *Caprice symphonique* d'une haute valeur. Que le pianiste ne s'en prenne donc pas à cet ouvrage éminent, qui du reste a besoin, comme toutes les productions élevées, d'être entendu plus d'une fois; que le compositeur ne s'en prenne pas non plus à son habile interprète; mais que tous deux s'adressent au terrible voisinage de l'orchestre. A côté d'effets de masse saisissants, gigantesques, est-il quelque chose qui puisse produire la moindre sensation? Le piano, froid et inexpressif de sa nature, ne saurait lutter avec avantage contre des ressources aussi variées, aussi puissantes. Force était donc que l'instrument solo demeurât dans l'ombre, tandis que tout auprès on saluait avec transport cette admirable création nommée *Marche des pèlerins chantant la prière du soir.*

M. Berlioz a fait et fera certainement des choses plus vastes, plus énergiques, plus grandioses; mais il ne produira jamais un tableau mieux fini, plus complet, plus vrai, plus senti que celui-là. L'impression est unanime, irrésistible. Quels délicieux effets dans cette gradation ascendante de nuances, depuis le pianissimo presque imperceptible jusqu'au forte, après lequel la résonnance décroît, s'affaiblit jusqu'au pianissimo! Pendant ce crescendo et ce decrescendo successifs, le bruit lointain des pas se fait entendre, il grandit, il redouble, il atteint toute sa force; puis il s'éloigne, diminue, s'éteint peu à peu..... plus rien..... Et alors un immense applaudissement s'élance de la salle; car l'artiste vous a électrisé, magnétisé; un instant vous avez cru à la réalité de ce qui n'est qu'un rêve, une fantaisie. A cette mélodie naïve et rondement rhythmée, qui respire je ne sais quel caractère de simplicité et domine tout le morceau, vous vous imaginiez voir défiler lentement l'humble et pieux cortége au pas lourd et monotone. Vous croyiez entendre les tintements alternatifs de deux cloches, en écoutant le retour périodique des *si* en octave articulés par la harpe, la flûte, le hautbois, et des *ut* de la harpe et des cors, qui se marient avec tant de bonheur à diverses harmonies saisissantes. Et ce cantique si expressif, si religieux, chanté tantôt par le quatuor avec sourdines, tantôt par les flûtes et les clarinettes, ou par les hautbois unis aux bassons, et même par tous les instruments à vent, tandis que les cordes pincées de la contre-basse ne cessent de faire entendre le rhythme accentué de la marche? Et ces arpèges de l'alto principal qui impressionnent délicieusement pendant la prière, et rappellent la présence du mélancolique Harold, comme l'a déjà fait un peu avant le thème du premier morceau reproduit au travers de la Marche? Que dire enfin de cette suave terminaison, dans laquelle le Dialogue des deux cloches accordées en septième majeure se resserre de plus en plus sur le bourdonnement lointain des pas du cortége? Puis, le son aigu domine seul; puis tout bruit meurt; puis le silence.

M. Berlioz n'eût-il jamais fait que ce seul morceau, original et primitif de toute manière, il serait un très grand musicien; car il y captive et enchante l'oreille par des effets délicieux et neufs; il serait encore un grand poëte; car il trouve moyen de frapper énergiquement et d'exalter l'imagination. Et comment voulez-vous après cela qu'on s'inquiète s'il se rencontre çà et là quelques successions harmoniques hasardées? (Où en serions-nous d'ailleurs si nos devanciers n'avient rien osé?) Comment voulez-vous qu'on songe à la symétrie du nombre pair des mesures? Laissez, laissez à notre cœur échauffé le temps de se refroidir, à notre émotion celui de se dissiper, à nos nerfs excités celui de se calmer; et demain nous verrons à discuter si de par la doctrine nous ne sommes pas coupables de nous être abandonnés à l'empire irrésistible du plaisir.

Maurice BOURGES.

CONCERTS.

Cinquième concert de la Gazette musicale.

Ce cinquième concert de la saison de 1841 à 42, donné dimanche passé, comme à l'ordinaire, dans les salons de Pleyel, n'a pas été moins intéressant que les précédents. Ces séances musicales brillent toujours par le bon choix de la musique qu'on y exécute. Le septuor de Hummel, par lequel on a commencé, nous a révélé un nouveau pianiste, M. Pirkhert, de Vienne, artiste de talent qui se distingue par la netteté, le *brio* et la manière pure, élégante et toute classique de phraser le chant; nous avons cru entendre un autre Doehler. Jamais ce beau septuor n'a été exécuté à Paris, et c'est l'avis du célèbre Cramer qui assistait à cette séance, d'une manière aussi complète. On aurait dit que nos artistes français voulaient donner une haute idée de leur profond sentiment musical, de leur parfaite exécution, au jeune compatriote de l'illustre Hummel. Jamais aussi, il est juste de le dire, un pianiste ne s'est mieux identifié à l'œuvre d'un grand maître par les nuances, la verve, l'énergie, le charme d'une exécution si pleine de poésie.

Mademoiselle d'Henuin et Alexis Dupont sont venus nous dire un délicieux nocturne de Rossini avec une pureté de méthode, un ensemble, un fini, un charme identiques. Mademoiselle d'Hennin a chanté ensuite les *Deux cercueils*, de Dessauer, chant philosophique d'un beau et noble sentiment mélodique et harmonique. Nous n'en dirons pas autant du petit vaudeville dramatico-sentimental que la cantatrice nous a dit sous le titre de : *C'est demain qu'il arrive.* Ce petit morceau de salon, d'album

sans doute, moitié romance, moitié chanson, dont le moindre défaut est d'être d'une mélodie connue et d'une harmonie commune, et tout empreint d'une sensiblerie maniérée, a besoin des hochements de tête de la récitante pour provoquer une émotion vulgaire, boutiquière, qu'on ne doit pas aller chercher et qu'on doit être peu jaloux d'éprouver aux concerts de la *Gazette musicale*. Mademoiselle d'Hennin nous trouvera peut-être sévère; mais cela lui prouvera, ainsi qu'à d'autres artistes, que nous considérons cette feuille comme une manifestation indépendante sur les personnes et les choses artistiques, dans laquelle nous cesserions de formuler nos doctrines s'il fallait en faire un organe de camaraderie. Sans la liberté de critiquer, la louange n'a plus de prix, a dit à peu près Beaumarchais. Foin de ces complaisants, aveugles et stupides thuriféraires, cassant à coups d'encensoir le nez de leur manitou, de leur fétiche, qu'ils proclament le dieu des dieux de l'art! On nous rendra la justice de reconnaître que nous ne tombons pas dans ce grossier fanatisme, qui démontre une sorte d'étroitesse d'esprit dans celui qui l'exige comme dans celui qui s'y livre. Si ce n'est par l'esprit, par la forme, par le tour original et amusant, par la gravité et le savoir profond, c'est du moins par cette indépendance que notre critique vaut. Nous avons, du reste, dit assez souvent, et certes nous trouverons encore l'occasion de le répéter, tout ce que nous pensons du beau talent de mademoiselle d'Hennin, pour qu'elle nous pardonne ce petit acte de sévère justice, qui du reste ne regarde pas la cantatrice, mais seulement le morceau qu'elle a chanté.

Balfe et Alexis Dupont ont fort bien chanté un duo de *Belisario;* puis le premier a dit son *Postiglione* avec tout l'entrain, la verve qui caractérisent le compositeur, le chanteur et le morceau. Alexis Dupont nous a exhumé ensuite une suave et mélancolique romance du sage Catel, qu'on oublie trop, de Catel, l'élégant mélodiste, le pur harmoniste, le régulateur de l'école française, qui a quelquefois montré du génie, notamment dans *le Pas des Africains* et dans la belle ouverture de *Sémiramis*. Sa romance de *Wallace* est belle comme un beau chapitre de Walter-Scott.

Madame Félix-Melotte, jolie actrice du théâtre de l'Opéra-Comique, a dit d'une voix large et dramatique, mais peut-être pas tout-à-fait assez inspirée par la musique de Weber, le bel air d'Agathe, dans le *Freyschutz*. Madame Félix-Melotte, qu'on entend rarement à l'Opéra-Comique, et qu'on y voit trop rarement, est belle, gracieuse, et possède une voix puissante qui retentirait fort bien sur la vaste scène de l'Académie royale de musique. Il ne lui manque, pour prendre une place brillante sur l'une de nos scènes lyriques, que d'avoir encore dit d'une manière profonde et sentie les trois : Moi! moi! moi!... de la statue de Pygmalion.

Et maintenant, puisque nous sommes dans notre jour d'être un peu difficile, nous dirons que nous n'avons pas été très content de la manière dont le septuor de Beethoven a été dit. Nous savons bien tout ce qu'il y a d'impatientant, d'agaçant même pour les nerfs d'un violoniste aux prises avec une chanterelle qui siffle, — ceci est terme du métier; — mais un habile exécutant comme M. Alard doit prévoir cet inconvénient et y obvier. Contrarié sans doute par les sons de cette corde sifflante, il avait hâte d'en finir avec le grand homme qu'il se sentait interpréter d'une manière peu digne de tous les deux; et la force comme la rapidité ont pris la place des nuances délicates et des mouvements consacrés. La partie de contre-basse était jouée par un artiste de petite taille qui mérite d'être signalé ici, non par la manière dont il fait sa partie dans cette occasion, mais par son étrange spécialité, dont il venait de nous donner de curieuses preuves chez notre ami et collaborateur M. Kastner.

M. Johann Hindle, premier contre-bassiste du théâtre impérial de Vienne, a fait lui-même, comme luthier, l'instrument dont il joue d'une manière tout-à-fait remarquable. Il rappelle et continue le fameux Dragonetti, de Londres, sur cet instrument monstre et exceptionnel pour le solo. Il lui a donné, comme son prédécesseur, une corde de plus qu'aux contre-basses ordinaires, et monte la sienne plus haut que celles dont on se sert à l'orchestre. Il nous a exécuté des variations d'une difficulté inouie, et ensuite il a chanté sur cet instrument, on peut le dire, une *élégie* de façon à contenter les amateurs les plus avides de douces mélodies. Au reste, il se fera, dit-on, entendre au Conservatoire, à la *Société des concerts*, où il produira sans doute beaucoup d'effet et surtout d'étonnement.

Matinée musicale de M. Bodin.

L'enseignement de piano devient une monomanie; cela tourne au fanatisme : il sera bientôt aussi difficile de savoir quel est le nombre de ceux qui apprennent à en jouer, que de connaître tous ceux qui professent cet instrument dans Paris. Ce serait une curieuse statistique à faire que celle-là. Enseigner le piano est une position bien autrement importante et bien plus lucrative surtout que celle d'être professeur à l'université. Un professeur de piano qui compose des *fantaisies* est un personnage remarquable dans notre ordre social; et M. Ducos a commis un grave oubli en ne faisant point figurer les professeurs de piano dans sa proposition à la chambre d'adjonction des capacités électorales. Il y a dans cet oubli ignorance ou mépris du progrès des lumières, et coupable indifférence pour la classe artistique.

M. Bodin ne compose pas des *fantaisies*, que nous sachions, mais il n'en est pas moins remarquable comme professeur de piano; et, pour le prouver, il donne des matinées musicales dans lesquelles il fait entendre ses élèves. Vous signaler ces élèves, vous dire leurs noms, serait chose difficile, attendu que ces jeunes virtuoses s'enveloppent d'un modeste et mystérieux anonyme, qui peut laisser penser que ces jolies concertantes ne sont rien moins que des filles de ducs, de marquis, de princesses, de comtesses, d'altesses et de baronnes. Ainsi nous avons été charmé de la manière dont les petites études de Czerny ont été exécutées par mademoiselle Pauline R***; des variations de Herz dites par mademoiselle Amélie V***; d'un rondeau de Hummel, on ne peut mieux exécuté par mademoiselle Camille C***; d'autres variations de Herz, nettement rendues par mademoiselle Mathilde D***; d'une fantaisie de Pixis, sur des thèmes du *Freyschutz*, de Weber, interprétée d'une manière brillante par mademoiselle Aglaé d'H***; de plusieurs autres morceaux enfin qui ont été ou seront joués dans les prochaines matinées de M. Bodin par mesdemoiselles A., B., C., D., E., F., etc. Vous verrez qu'il surgira de ce parterre de jeunes fleurs musicales quelques célébrités anonymes, si l'on peut s'exprimer ainsi, sous les dénominations génériques de mesdemoiselles ***, qui étonneront le monde

dilettante autant par l'audace de leur exécution que par la modeste pudeur de leur incognito.

Grand concert vocal et instrumental donné par Mme Virginia Giorgi Cook, prima donna del teatro Valle di Roma.

Cette solennité musicale devait étendre ses splendeurs et a eu lieu effectivement dans le salon de M. Bernhart dont nous avons parlé dernièrement; dans ce salon de la rue de Buffault dont on démontait naguère les portes à coups de marteau pendant qu'un soliste s'escrimait sur la clarinette, et cela pour placer dans un corridor la foule des amateurs qui survenait. Cette fois on n'a pas démonté les portes qui l'étaient déjà; mais il n'y avait pas moins foule que précédemment, ce qui nous a forcé d'aller dans la pièce d'attente des récitants et solistes, lieu qu'on pourrait appeler les coulisses des salles de concerts. Les matinées et soirées musicales considérées sous ce point de vue, peuvent offrir quelques remarques neuves et piquantes à l'observateur : c'est de la mise en scène musicale; ce sont les musiciens dramatisés et vus derrière le rideau. C'est là qu'on assiste aux bouleversements des programmes intervertis, renversés par l'amour-propre de ce chanteur qui ne veut pas dire son air après un morceau qui a provoqué, enlevé, épuisé peut-être tous les suffrages, et qui ne lui laisserait plus qu'un public inattentif, un auditoire froid. Là, vous avez le spectacle des appréhensions des jeunes débutants et débutantes; vous mêlez vos encouragements à ceux de leurs professeurs, de leurs parents. Un monsieur vous présente, vous ne savez trop à quel titre, une jeune et belle cantatrice qui vous dit qu'elle désirait depuis long-temps connaître l'auteur de ces charmants articles qu'elle lit toujours avec un nouveau plaisir. — Connu! vous dites-vous intérieurement. Un chanteur de romances qui vient de faire des razzias de bravos dans plusieurs soirées, arrive tout essoufflé au moment où le concert finit, et dit qu'il ne peut pas chanter s'il n'a pas son accompagnateur habituel qui, lui-même, exécute dans quelque autre salon une sonate à quatre mains ou un trio de Beethoven. Et les Thalberg, les Doehler, les Hallé qui sont là, ne valent pas, pour le chanteur, l'obscur pianiste qui a le secret de ses infirmités musicales, qui le suit, le soutient, *chauffe*, etc., etc., etc.

Ah çà! me direz-vous, et le concert de madame Virginie Giorgi Cook? Nous direz-vous enfin ce qui s'y est fait? Oh! mon dieu, nos lecteurs n'en seront guère plus avancés quand nous leur répéterons ici ce que nous leur avons dit plusieurs fois, que MM. Soler, Jaucourt et Decourcelles ont beaucoup de talent sur le hautbois, le basson et le piano, et qu'ils ont fort bien exécuté le charmant trio espagnol de Brod; que M. Vény joue aussi du hautbois on ne peut mieux, et qu'il a dit avec sa fille, excellente pianiste, de jolis souvenirs de *Richard Cœur-de-Lion* pour ces deux instruments; que Grard a chanté l'air des *Deux familles*, devenu classique, avec un bon sentiment dramatique; que Roger, l'acteur entraînant, est aussi le chanteur de romances, de musique italienne ou française, et qu'il a chanté de tout cela avec beaucoup de charme; que M. Cohen a dit avec énergie une scène de joueur composée par lui. Fort bien; mais la bénéficiaire? Ah! voici. Madame Giorgi Cook est une jeune et belle Romaine qui a l'œil vif et noir, les épaules blanches, la voix puissante, et qui a charmé le public qu'elle avait convoqué par le mélange de ces heureuses et séduisantes qualités. Madame Giorgi Cook a quelque chose en elle de si gracieux, et l'on a tant de plaisir à la voir, que s'il lui prend envie de donner un nouveau concert, nous engageons M. Bernhart à démonter d'avance les portes de son salon.

— Une autre GRRRANDE MATINÉE MUSICALE doit avoir lieu le 24 de ce mois dans la salle de M. Herz. Cette solennité *violonesque* sera donnée par M. Coraly, créateur, ainsi qu'il le dit sur une affiche mirobolante, d'une école nouvelle de violon. Le besoin se faisait généralement sentir en effet, en France et même en Europe, d'une nouvelle manière de se servir du roi des instruments. Celles de Viotti, de Rode, de Kreutzer, de Baillot ou de Paganini sont diablement usées. Ces gens-là ont joué du violon comme tout le monde en a joué ou a essayé d'en jouer. M. Coraly procède tout autrement, à ce qu'il paraît : M. Coraly est un violoniste romantique, donnant dans le genre descriptif, imitatif, et qui doit lui attirer sans doute le suffrage admiratif. Il nous exécutera, nous dit-il sur son affiche, *un solo de violon expressif* qui se développera en *trois strophes dramatiques*. La première nous dira *les derniers adieux de Napoléon à Sainte-Hélène*, la seconde *le retour à Paris* (*2 cordes*), la troisième *l'apothéose* (*4 cordes*). De quelle corde est-il ici question? Est-ce la corde lache ou roide de madame Saqui? Cela se pourrait bien, car ce musicien tout exceptionnel nous parle dans son programme de *sauteur infernal*, de *stacato*, de *tremolo sautillé*, *sauté*, ce qui sent un peu aussi l'art culinaire des cartes de restaurateurs. M. Coraly nous fera entendre, à lui seul, ce qu'il nomme les quatre chefs-d'œuvre de Viotti, de Haydn, de Mozart et de Beethoven; quatre coups d'archet nouveaux; des quatuors, des *tutti*, toujours à lui tout seul; enfin nous verrons et surtout nous entendrons bien si cela tient à l'école du progrès ou du puff.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *la Reine de Chypre*. — Demain lundi *Giselle* pour la dernière représentation de mademoiselle Carlotta Grisi, avant son départ pour Londres; on commencera par la *Xacarilla*.

*** Nous apprenons de source certaine que l'ouvrage en deux actes que M. A. Adam devait mettre en musique pour l'Opéra a été retiré. Nous félicitons M. Léon Pillet de cette sage résolution, car le public tolère bien M. Adam à ce théâtre pour faire des ballets qui, en grande partie, ne sont que des compilations, mais tout le monde aurait trouvé grotesque de représenter à l'Académie royale de musique de Paris un opéra de l'auteur du *Postillon de Lonjumeau* et de *la Main de fer*.

*** La contestation soulevée entre M. Dormoy, directeur du Théâtre-Italien, et le ténor Ronzi a été renvoyée par le tribunal de commerce devant les arbitres juges, sur la question de savoir si l'artiste est ou n'est pas en état de chanter.

*** Mme Rossi nous prie d'annoncer que ce n'est pas elle qui a refusé le rôle dans *les Deux journées*, de Cherubini, qu'elle aurait été heureuse de chanter, mais que c'est le directeur qui le lui a retiré pour le donner à madame Capdeville.

*** L'Opéra-Comique vient de mettre en répétition *le Code noir*, ouvrage en trois actes, dont les paroles sont de M. Scribe, et la musique de M. Clapisson.

*** L'installation de M. Auber, comme directeur du Conservatoire, a eu lieu lundi dernier, en présence de tous les professeurs de l'École. M. le duc de Coigny a prononcé en cette circonstance un discours plein de convenance et de bon goût, auquel M. Auber a répondu par une simple phrase, exprimant un sentiment de modestie.

*** Au moment de la retraite de M. Cherubini, tous les yeux se sont naturellement portés sur M. Berton, dont les droits à la direction du Conservatoire étaient incontestables, mais qui, lui-même, s'est retiré de la lice par des raisons toutes personnelles, et parce qu'il a pensé qu'à son âge le repos honorable du professorat et de l'Académie lui convenait mieux que les fatigues de la direction.

*** M. Batton vient d'être nommé, en remplacement de M. Auber, membre du comité d'enseignement au Conservatoire.

*** On écrit de *Berlin* : On ne peut se faire aucune idée de la sensation que Liszt produit à Berlin. Voici la dix-septième fois qu'il joue en public depuis un mois. Chaque fois la salle est comble. On n'attend pas que ses concerts soient annoncés pour retenir des billets. Malgré le grand deuil, le roi et la reine ont voulu l'entendre plusieurs fois. On ne s'occupe que de lui, non seulement dans le monde artiste où on le considère comme le phénomène le plus extraordinaire de ce temps-ci, mais encore dans les cercles de la haute société où la noblesse de son caractère, l'originalité de son esprit, la distinction de ses manières sont appréciés autant que son génie. L'enthousiasme des étudiants n'a pas de bornes. Liszt a donné pour eux dans la salle de l'Université un concert à *dix groschen* (25 sous) dont il a envoyé le produit à la commune de Balding en Hongrie où il est né. Il avait pris le costume universitaire, et plusieurs fois pendant le concert il a adressé la parole à son jeune auditoire avec autant d'à propos que de cordialité. Après le concert on l'a reconduit en triomphe à son hôtel. Les étudiants voulaient faire en son honneur un *fackelzug* (marche aux flambeaux), mais la coutume qui réserve ces sortes de fêtes pour les personnes royales, ne l'a pas permis.

*** La partition de *la Favorite* vient d'être mise en vente arrangée à quatre mains. Le grand succès de cet ouvrage sur tous les théâtres fera vivement rechercher ce nouvel arrangement.

*** Le concert de M. Chopin aura lieu demain lundi dans la belle salle de MM. Pleyel. La haute société de Paris et tous les artistes s'y donneront rendez-vous. Voici le programme : 1. Andante suivi de la 3e ballade, par Chopin; 2. Felice Donzelli, air de M. Dessauer; chanté par madame Viardot-Garcia; 3. Suite de nocturnes, préludes et études par Chopin; 4. Divers fragments de Handel, chantés par madame Viardot-Garcia; 5. Solo pour violoncelle, par M. Franchomme; 6. Nocturne, préludes, mazurkes et impromptu, par Chopin; 7. Le Chêne et le Roseau, chanté par madame Viardot-Garcia, accompagné par Chopin.

*** Mademoiselle Korn donnera mardi soir 22 courant dans la salle de M. Herz un grand concert où l'on entendra, outre la bénéficiaire, MM. Géraldy, Hermann, M. et madame Boulanger-Kunzé, mesdemoiselles d'Hennin, Jourdan, harpiste de la reine. Ce sera une des belles solennités musicales de la saison.

*** M. Séligmann, violoncelliste d'un talent très supérieur, est attendu à Bordeaux le 25 de ce mois pour jouer au concert de la Société philharmonique. Il se rendra de là en Italie pour y rétablir sa santé, et visitera sur son passage les principales villes du midi de la France.

*** Le prince Albert, dit le *Morning-Herald*, a un talent musical remarquable. Outre la perfection avec laquelle il joue du violon et touche le piano et l'orgue, S. A. R. excelle dans la science de l'harmonie. Il a composé plusieurs partitions d'une rare beauté.

*** *Mélophone.* — Il importe aux amateurs d'apprendre que M. Leclerc, ayant vendu tous ses droits d'invention à *M. Pellerin* depuis dix-huit mois, et à *M. Brown* tout récemment, ces deux derniers restent *seuls fabricants de Mélophones*, constituant deux maisons qui ne doivent pas être confondues, et que, pour le choix difficile de cet instrument, on peut s'adresser à M. La Hausse, 57, rue Neuve-Vivienne, seul professeur non intéressé dans la fabrication. (Voir le No de la *Gazette musicale* du 23 janvier dernier.)

*** Nous recommandons à nos lecteurs l'élégant *Keepsake musical allemand* intitulé *Orphéus* de M. Auguste Schmidt pour l'année 1842. Le succès des années précédentes sera sûrement atteint, peut-être même dépassé par le volume que nous avons sous les yeux et qui réunit à des nouvelles et des compositions musicales du plus haut intérêt, de délicieuses gravures et un grand luxe d'édition. Voulant récompenser le fondateur de cette charmante publication, l'impératrice d'Autriche vient de décerner une médaille d'or à M. le directeur A. Schmidt, qui n'est autre que l'habile rédacteur de la *Gazette musicale de Vienne*, si renommée par ses lumières, son jugement et son impartialité. Nous nous proposons de rendre prochainement compte des trois volumes de l'*Orphéus* qui ont déjà paru.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — *Le Guitarrero*, d'Halévy, a obtenu un grand et légitime succès ici. On attend avec impatience *la Reine de Chypre*, ce chef-d'œuvre dont tout le monde parle.

*** *Bordeaux.* — La *Favorite* continue son succès de vogue; il est vrai que cette partition est on ne peut mieux rendue sur notre scène. Madame Prévost-Colon y a déployé la puissance d'un large talent; aussi est-elle constamment applaudie par le public. Valgalier, avec sa voix puissante et sonore, sait impressionner son auditoire et se faire applaudir à volonté. Fleschat est bien le chanteur aux notes fraîches et vibrantes; il est fâcheux que cet artiste ne puisse prendre un peu de ce feu sacré avec lequel il lui serait si facile de provoquer l'enthousiasme.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Madrid.* — On vient de représenter, le 31 janvier, sur le théâtre de la Cruz, *la Fille du Régiment* de Donizetti. La senora Perelli a eu beaucoup de succès dans le principal rôle. On répète au même théâtre *l'Elisir d'Amor* du même compositeur à l'Institut espagnol; les sociétaires de la section de musique ont exécuté, le 2 février, l'opéra du *Barbier de Séville*. Le Figaro (Barba), le comte Almaviva (Aparicio), surtout la Rosina (la senora Chimeno de Blasco), se sont tirés avec honneur de cette tentative qui annonce de louables efforts pour raviver en Espagne le goût du premier des arts.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 9.**

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 27 février 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

AUJOURD'HUI 27 FÉVRIER,
A 2 HEURES,
DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET Cie,
20, rue Rochechouart.

SIXIÈME CONCERT DE 1841-42,
OFFERT AUX ABONNÉS
DE LA
REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Programme.

1. **Sixième Quatuor** de Mayseder, exécuté par **MM. Alard, Chevillard, Armingaud** et **Chaine.**
2. **Duo de Guillaume Tell**, chanté par **M. Alexis Dupont** et **Mlle Lia Duport.**
3. **Vocalises** de Bordogni, chantées par **M. Goldberg.**
4. **Duo** de Balfe, chanté par **l'Auteur** et **Mme Balfe.**
5. **Scherzo, Prélude** de Mendelsohn, et **Étude en Octaves**, composées et exécutées par **M. Charles Evers.**
6. **Ziegenglocklein**, de Schubert, chanté par **Mme Balfe.**
7. **Duo de la Vestale**, chanté par **MM. Goldberg** et **Echarte.**
8. **Romances de Joseph**, de Mehul, chantées par **M. Alexis Dupont.**
9. **Air de Guillaume Tell**, chanté par **Mlle Lia Duport.**
10. **Quatrième Quatuor** de Beethoven, exécuté par **MM. Alard, Chevillard, Armingaud** et **Chaine.**

Le piano sera tenu par M. Schimon.



UNE VISITE A GRÉTRY.

L'année 1813, de funeste et sombre mémoire, avait achevé son second tiers; les splendeurs de l'été s'éteignaient en même temps que celles de l'empire; un sentiment profond de tristesse, de lassitude, s'était emparé de toutes les âmes, comme à l'approche des grandes commotions physiques ou politiques. A quelques lieues de Paris, dans une retraite simple et modeste, qu'on a embellie depuis, mais dont le charme principal sera toujours le souvenir des deux hommes de génie qui l'ont habitée, un vieillard attendait paisiblement la dernière heure qu'il prévoyait, et qui s'avançait plus vite encore que la chute des feuilles, plus vite que la chute d'un colosse dont l'Europe entière sapait les fondements.

Grétry, le vieillard dont nous parlons, avait choisi pour domicile champêtre cet ermitage que madame d'Epinay s'était fait un plaisir de céder à Jean-Jacques Rousseau, quand la fantaisie de fuir Paris, de s'exiler de la vie mondaine, avait tout-à-coup saisi le philosophe. Ce n'est pas que Grétry dût aimer beaucoup Rousseau, avec lequel il

n'avait eu qu'une entrevue dont il rend compte dans ses Mémoires. L'auteur d'*Emile* se trouvait à la Comédie-Italienne où l'on donnait *la Fausse magie*. Pendant la représentation de son ouvrage, le musicien entendit quelqu'un qui disait : « Monsieur Rousseau, voilà Grétry que » vous nous demandiez tout-à-l'heure. » A l'instant, Grétry s'approcha du grand homme, rempli d'une émotion que l'on n'a pas de peine à comprendre : « Que je suis » aise de vous voir, lui dit Rousseau ; depuis long-temps » je croyais que mon cœur s'était fermé aux douces sen- » sations que votre musique me fait encore éprouver. Je » veux vous connaître, monsieur, ou, pour mieux dire, » je vous connais déjà par vos ouvrages, mais je veux » être votre ami. — Ah ! monsieur, ma plus douce ré- » compense est de vous plaire par mes talents. — Êtes- » vous marié ? — Oui. — Avez-vous épousé une femme » d'esprit ? — Non. — Je m'en doutais ! — C'est une fille » d'artiste ; elle ne dit jamais que ce qu'elle sent, et la » simple nature est son guide. — Je m'en doutais ! Oh ! » j'aime les artistes, ils sont enfants de la nature. Je veux » connaître votre femme, et je veux vous voir souvent. » Tant que dura le spectacle, Grétry ne quitta pas Rousseau, qui lui serra la main deux ou trois fois : à la sortie il voulut encore l'accompagner. En passant par la rue Française, Rousseau se disposait à franchir un tas de pierres laissées par des paveurs. Grétry l'avertit du danger, et par un mouvement instinctif lui prit le bras, que Rousseau retira brusquement en disant : « Laissez-moi » me servir de mes forces ! » Grétry fut anéanti par cette rude apostrophe ; des voitures le séparèrent de Rousseau, et jamais il ne retrouva l'occasion de lui adresser une seule parole.

Assurément il n'y avait pas dans une telle rencontre de quoi inspirer à Grétry beaucoup de tendresse pour la personne de Rousseau, mais l'admiration qu'il avait conçue pour ses ouvrages ne perdit rien de sa ferveur. Grétry croyait à Rousseau et à Rousseau tout entier. Quoique musicien, quoique contemporain, Grétry n'avait pas accueilli les rumeurs jalouses qui contestaient à Rousseau la paternité de son *Devin du Village*. Aussi bien que personne il connaissait les fables inventées et mises en circulation par l'envie, mais il n'en était pas la dupe. Il savait que rien n'est plus facile que d'inventer des personnages assez complaisants pour n'avoir eu de l'esprit et du talent qu'une fois dans leur vie et le laisser passer sous le nom d'un autre, pour mourir même tout à propos afin de ne pas troubler cet autre dans la possession d'une gloire apocryphe. Grétry s'en explique formellement : « Comment, dit-il en parlant de Rousseau et de son pré- » tendu larcin, un tel homme eût-il pu forger et sou- » tenir un tel mensonge ? J'ai examiné la musique du » *Devin du Village* avec la plus scrupuleuse attention, » partout j'ai vu l'artiste peu expérimenté auquel le sen- » timent révèle les règles de l'art. » Voilà un témoignage qui répond à bien des calomnies.

Dans tous les temps on s'est plu à dépouiller des auteurs fameux de leurs plus beaux titres pour en revêtir des inconnus. Grétry lui-même l'avait éprouvé : n'avait-on pas établi, pièces sur table, qu'il n'avait pas écrit une note de la musique du *Tableau parlant* ? Est-ce que vous croyez que Piron a fait *la Métromanie*, Beaumarchais *le Barbier de Séville* ? De nos jours, le plus fécond des auteurs dramatiques avait déjà donné plusieurs petits chefs-d'œuvre, et l'éclat naissant de sa jeune auréole commençait à offusquer certains yeux. Notre auteur avait un ami, homme du monde, homme intelligent, amateur éclairé, mais qui en fait d'esprit ne pouvait être classé que parmi les consommateurs, nullement parmi les producteurs. L'ami assistait aux répétitions générales de l'auteur, lui donnait confidentiellement ses avis, et en retour de ce bon office semi-périodique, l'auteur désirait procurer à l'ami ses entrées au théâtre où il comptait le plus de succès. Diverses négociations dirigées vers ce but ayant échoué, que fit l'auteur ? à la première pièce composée par lui seul, il imagina de déclarer que l'ami était son collaborateur. Alors tous les jaloux, tous les mécontents de s'écrier : « Enfin voilà le secret dévoilé ! Nous » le savions bien que ce n'était pas lui qui faisait ses » pièces, et c'est lui-même qui se trahit ! » Toutefois l'auteur continua de travailler et d'avoir des succès, tandis que l'ami se contenta de jouir de ses entrées, au grand désespoir de l'envie, qui, suivant sa tactique éternelle, ne se débarrasse d'une supériorité qui l'importune qu'en la déplaçant. Nous demandons un peu ce qu'elle y gagne ?

Mais revenons à l'ermitage et à Grétry, que M. Berton, l'auteur de *Montano*, visitait souvent comme l'objet d'un culte filial, né de la plus légitime et de la plus sincère reconnaissance. Peut-être n'a-t-on pas oublié que M. Berton devait à Grétry le poëme de *Montano*, et quoi qu'on ait dit de l'égoïsme artistique de l'auteur du *Tableau parlant*, de son amour exclusif pour sa propre musique, il est certain qu'en cette circonstance Grétry donna un noble démenti à l'opinion commune, et qu'en désignant lui-même à Dejaure le musicien capable de le remplacer, il se garda bien d'imiter le calcul d'Auguste, dans le choix de Tibère pour son successeur.

M. Berton savait de quelle souffrance était lentement consumé l'illustre vieillard, qui le savait d'ailleurs aussi bien et même mieux que lui. Seulement M. Berton, ainsi que tous les amis du grand artiste, cherchaient à se faire illusion sur l'imminence du danger ; Grétry ne s'en faisait aucune, et n'en montrait pas moins de sérénité. Dès son enfance, l'exercice du chant, auquel il se livrait avec zèle, avait révélé la faiblesse de sa poitrine. Un jour, après avoir chanté dans un concert un air de Galuppi écrit très haut, il vomit le sang avec abondance, et pendant le reste de sa vie, à chaque nouvel effort de travail, le même accident se reproduisait : chacun de ses ouvrages faillit être le dernier. Dans une conversation avec Tronchin, le célèbre docteur lui dit : « Je vois comment vous » vivez ; vous êtes sobre, vous suivez le régime que je » vous ai prescrit : pourquoi donc ces rechutes conti- » nuelles ? Il faut que vous me disiez comment vous fai- » tes votre musique. — Mais comme on fait des vers.... » un tableau.... Je lis, je relis vingt fois les paroles que » je veux peindre avec des sons ; il me faut plusieurs jours » pour échauffer ma tête. Enfin je perds l'appétit ; mes » yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je » fais un opéra en trois semaines ou un mois. — O » ciel ! reprit Tronchin, laissez là votre musique, ou vous » ne guérirez jamais. — Je le sens, répondit l'artiste ; » mais aimez-vous mieux que je meure d'ennui ou de » chagrin ? »

Le mal était parvenu à son extrême période, lorsque, dans la seconde quinzaine de septembre, M. Berton s'achemina vers Montmorency, accompagné de son plus jeune fils, le petit Pierre, qui déjà s'était voué à l'art du dessin et aspirait à la peinture. En voyant arriver ses deux

amis, le vieillard les accueillit d'un bienveillant et gracieux sourire; sa noble physionomie s'épanouit, et il dit à M. Berton: « Tu viens dîner avec moi, n'est-ce pas? » — Non, mon cher maître, aujourd'hui cela m'est impossible. Il y a opéra ce soir, et vous savez qu'il faut » que je sois à mon poste. » M. Berton remplissait alors les fonctions de premier chef de chant à l'Académie royale de musique. « — Tant pis, reprit le vieillard, j'aurais été » bien aise de te garder, quoique je sois un assez triste » convive. Je puis encore m'asseoir à table, mais quant » à manger, c'est différent: cela m'est défendu, et la » sentence est sans appel. — Allons donc, cher maître, » ne dites pas cela. — Pourquoi ne le dirais-je pas, puisque » j'en suis sûr? A quoi servirait d'avoir vécu si long temps, » si l'on n'avait appris à se connaître et à se résigner? » Tiens, vois-tu, mon ami (et en prononçant ces mots » du ton le plus calme, Grétry montrait à M. Berton le » gilet de piqué blanc qu'il portait sous sa robe de chambre), j'ai déjà été forcé de lâcher trois boutons: combien m'en reste-t-il encore?... Un, deux, trois, quatre! » (Et il touchait du doigt chaque bouton, en remontant » de l'abdomen vers la poitrine), quand j'en serai là, ce » sera fini! »

M. Berton essaya de détourner la conversation, et d'arracher le vieillard à ses tristes pensées, en lui parlant de choses qui l'intéressaient toujours. Mais, tout en causant, Grétry appela sa gouvernante, et lui demanda un verre d'alicante avec un biscuit. « Y pensez-vous, monsieur? dit la fidèle servante, vous savez que cela ne » vous vaut rien! — Faites ce que je vous dis: apportez-moi ce que je vous demande. » La gouvernante obéit, bien à contre-cœur, mais le maître avait parlé; l'ordre était positif. Grétry prit le verre de vin dont il but une gorgée, après y avoir tranquillement promené le biscuit. Quelques secondes ne s'étaient pas écoulées que l'estomac avait tout rejeté. « Tu le vois bien, dit Grétry avec le même » calme et le même son de voix, la porte est complétement » fermée! On ne peut aller loin dans un pareil état. »

Plus le vieillard montrait de courage, de lucidité, de raison à l'approche de l'heure suprême, plus l'émotion de ceux qui l'entouraient devait être vive. M. Berton avait encore assez de force pour contenir l'explosion de sa douleur, mais il n'en était pas ainsi du pauvre enfant, qui pour la première fois entendait parler de la mort si sérieusement, si froidement, et de la bouche du mourant lui-même! Le petit Pierre fondit en larmes, et balbutia des mots entrecoupés par les sanglots, en se jetant aux pieds du vieillard, comme pour le supplier de ne pas mourir. « Eh! mon enfant, lui dit Grétry en pressant » ses petites mains dans les siennes, pourquoi donc pleurez-vous? Est-ce qu'il n'est pas tout simple que je » finisse?... Mon tour est venu, et je suis loin de m'en » plaindre. Je n'ai rien à regretter ici-bas. J'ai vécu long-temps le plus heureux des hommes; j'ai eu du talent, » de la gloire; j'ai joui de la fortune. Que pourrais-je désirer de plus? Que cela durât toujours?... Allons, mon » enfant, consolez-vous. Vous êtes jeune? vous voulez » être artiste, et vous avez raison: les arts ont fait le » bonheur de ma vie. Mais vous avez un beau nom à » soutenir: cherchez la nature avant tout; sans elle, » nous sommes bien peu de chose. »

Grétry continua quelque temps encore à développer son texte favori: « Je ne vous recommande pas, dit-il » au jeune Pierre, de vous souvenir de ma leçon: je sais » que les impressions qu'on reçoit à votre âge ne s'effacent jamais. » Puis remarquant que le soleil commençait à baisser, et s'adressant à M. Berton: « Décidément tu me quittes?.. Tu ne peux pas dîner avec » moi? — Non, cher maître, pas aujourd'hui, mais je » vous promets de venir la semaine prochaine. — Oh! » non, non, la semaine prochaine je t'en dispense, car » alors c'est moi qui ne pourrai plus. »

Tel fut le dernier adieu du vieillard qui ne se trompait pas dans son horoscope; la semaine suivante le vit rendre son dernier soupir sans plainte, sans regret, sans impatience d'aucune sorte. Le 24 septembre il avait cessé d'exister, avec cette pleine et radieuse majesté du sage si bien dépeinte dans ces deux vers:

> Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour?
> Rien ne trouble sa fin; c'est le soir d'un beau jour.

Paul SMITH.

HALÉVY
ET
LA REINE DE CHYPRE.

(Premier article.)

Pour faire un bon opéra il ne faut pas seulement un bon poëte et un bon compositeur, il faut encore qu'il y ait accord sympathique entre le talent de l'un et de l'autre. Si tous les deux étaient également enthousiasmés pour la même idée, cela n'en vaudrait que mieux; mais pour avoir une œuvre parfaite, il faudrait que cette idée vînt en même temps au musicien et à l'écrivain. Ceci est un cas presque inouï, nous le savons; toutefois il ne serait pas impossible que notre hypothèse se réalisât. Qu'on se figure, par exemple, que le poëte et le compositeur sont amis d'enfance; qu'ils se trouvent à cette époque de la vie où l'ardeur généreuse, divine, avec laquelle ces grandes âmes aspirent à s'emparer de toutes les souffrances et de toutes les joies des êtres créés, ne s'est point encore refroidie en eux au souffle corrupteur de notre civilisation; qu'on les suppose, au bord de la mer, plongeant d'un regard avide dans l'immensité des flots, ou debout devant une cité en ruines, se reportant par la pensée dans les profondeurs ténébreuses du passé. Tout-à-coup qu'une tradition merveilleuse évoque devant eux des figures vagues, indécises, mais belles et enchanteresses: des mélodies ravissantes, des inspirations toutes nouvelles assiégent leur âme comme des rêves et comme de poëtiques pressentiments: puis un nom est prononcé, un nom enfanté par la tradition ou l'histoire, et avec ce nom leur est venu un drame tout fait! C'est le poëte qui l'a prononcé; car à lui appartient la faculté d'énoncer clairement et de dessiner en traits distincts ce qui se révèle à sa pensée. Mais quant à ce qui est de répandre le charme de l'*ineffable* sur la conception poëtique, de concilier la réalité avec l'idéal, cette tâche est réservée au musicien. L'œuvre que les deux talents élaboreront ensuite dans les heures de réflexions calme pourrait être appelé, à juste titre, un opéra parfait.



Par malheur cette manière de produire est tout idéale, ou du moins il faut supposer que les résultats n'en parviennent pas à la connaissance du public; dans tous les cas elle n'a rien de commun avec l'industrie artistique. C'est cette dernière qui de nos jours sert de médiatrice entre le poëte et le compositeur, et peut-être devons-nous lui en savoir gré; car sans cette merveilleuse institution des droits d'auteurs, il en serait pro-

bablement en France comme il en est en Allemagne, où poëtes et musiciens s'obstinent à rester isolés les uns des autres; tandis que les susdits droits d'auteurs, qui sont vraiment une fort belle chose, ont amené plus d'une heureuse et fructueuse alliance de talents. Ce sont ces droits qui, si je ne me trompe, ont provoqué subitement chez M. Scribe, en dépit de sa nature, le goût des inspirations musicales et qui l'ont décidé à écrire des livrets, qui serviront long-temps encore de modèles. Mais ce sont ces mêmes droits qui ont engagé aussi plus d'un poëte célèbre à écrire des textes d'opéra, vaille que vaille, et les directeurs de nos établissements artistiques n'osent guère se montrer difficiles quand il s'agit des productions d'un auteur fameux, de sorte que les compositeurs sont obligés de se contenter de ce qu'on veut bien leur offrir; et en définitive il ne résulte de cette association forcée que des productions médiocres paraissant sous l'auspice d'un nom illustre. Cela s'explique facilement : il est tout naturel que des œuvres conçues sans enthousiasme, élaborées dans un esprit d'aveugle routine, ne puissent enthousiasmer le public. Ce qui nous surprend, et ce que nous devons regarder comme une véritable bonne fortune pour l'art, c'est que de temps à autre cette manière de procéder enfante des créations qui ravissent le parterre et qui, de plus, soutiennent l'examen d'une critique rigoureuse. Que l'on admette que le compositeur reste toujours le même, que sa force productive ne vienne jamais à faiblir, il n'en est pas moins vrai que le soin de conserver sa réputation de grand artiste ne saurait suffire seul pour exciter chez lui cette exaltation merveilleuse qui donne l'essor au talent; il faut pour cela cette étincelle divine qui tombe toute brulante dans l'âme de l'artiste, l'embrase d'une flamme bienfaisante qui circule dans ses veines comme un vin généreux et mouille ses yeux des larmes de l'inspiration, qui lui dérobent la vue de tout ce qui est commun et vulgaire, pour ne plus lui laisser apercevoir que l'idéal dans toute sa pureté. Mais l'ambition seule, si énergique qu'elle puisse être, n'engendrera point cette divine étincelle, et il est vraiment à plaindre le pauvre artiste qui, après de nombreux triomphes, après avoir manifesté sa puissance créatrice, se voit réduit, au milieu de quelque aride intrigue de coulisse, à courir tout haletant après l'inspiration, comme le voyageur dans le désert court après une source d'eau vive. Quelque envie qu'on puisse porter à ces bienheureux musiciens qui, comblés d'honneurs et tout rayonnants de gloire, ont seuls, parmi des milliers de compositeurs, le droit de parler par les plus brillants organes au premier public du monde, ô vous qui aspirez à une gloire pareille, ne briguez point l'honneur d'être à leur place, si vous les voyiez par une fraîche et belle matinée, se livrer d'un air piteux et désolé à la fabrication de quelque duo, dont le sujet sera le vol d'une montre, ou une tasse de thé qu'on offre!

Ne soyez donc pas jaloux de ces messieurs, si parfois il plaît à Dieu de susciter un vrai poëte et de lui jeter au cœur l'étincelle qui enflammera le musicien à son tour. Sans arrière-pensée de haine ni d'envie, félicitez Halévy de ce que son bon génie lui a procuré des livrets comme ceux de *la Juive* et de *la Reine de Chypre*, car, après tout, cette faveur n'est tout rigoureusement que justice.

En effet, Halévy a été deux fois complétement heureux, et ce qu'il faut admirer, c'est la manière dont il a profité de cette double faveur pour créer deux monuments qui marqueront dans l'histoire de l'art musical.

Certes le talent d'Halévy ne manque ni de fraîcheur ni de grâce; toutefois, par son caractère prédominant de gravité passionnée, il était destiné à se développer dans toute sa force et dans toute son étendue sur notre grande scène lyrique. Une chose digne de remarque, c'est que c'est en ceci que le talent d'Halévy se distingue essentiellement de celui d'Auber et de la plupart des compositeurs français, dont la véritable patrie est décidément l'opéra-comique. Cette institution nationale, où les diverses modifications, les changements si curieux du caractère et du goût français se sont manifestés avec le plus de clarté et de la manière la plus populaire, a été de tout temps le domaine exclusif des compositeurs français; c'est là qu'Auber a pu révéler le plus sûrement et le plus facilement toute la fécondité, toute la flexibilité de son talent. Sa musique, tout à la fois élégante et populaire, facile et précise, gracieuse et hardie, se laissant aller avec un sans-façon merveilleux à son caprice, avait toutes les qualités nécessaires pour s'emparer du goût du public et le dominer. Il s'empara de la chanson avec une vivacité spirituelle, en multiplia les rhythmes à l'infini, et sut donner aux morceaux d'ensemble un entrain, une fraîcheur caractéristiques à peu près inconnus avant lui. L'opéra-comique est décidément le véritable domaine du talent d'Auber; lorsqu'il se hasarda sur notre grande scène lyrique, il ne fit qu'agrandir le terrain sans le quitter. Après avoir développé et exercé ses forces à l'Opéra-Comique, il livra enfin une grande bataille, dont il affronta les hasards avec autant de bravoure et d'énergie que les joyeux élégants de Paris en déployèrent aux fameuses journées de Juillet. Le prix de la victoire ne fut pas moins que le succès colossal de *la Muette*.

Il en est tout autrement d'Halévy. Sa constitution vigoureuse, l'énergie concentrée qui caractérise sa nature, lui assuraient tout d'abord une place sur notre premier théâtre lyrique. Selon l'usage, il débuta à l'Opéra-Comique; toutefois, c'est au Grand-Opéra seulement qu'il révéla tout ce que son talent avait de profondeur et d'étendue. Quoique dans les compositions d'un ordre inférieur il ait parfaitement réussi à détendre les ressorts de son énergie naturelle, à lui communiquer ces allures d'élégance gracieuse qui réjouit et flatte les sens, sans nous donner des jouissances bien profondes, sans émouvoir bien fortement notre sensibilité, je n'hésite pas à proclamer que ce qui caractérise essentiellement l'inspiration d'Halévy, c'est avant tout le pathétique de la haute tragédie lyrique.

Rien n'était mieux assorti au genre de son talent que le sujet de *la Juive*. On dirait que l'artiste a trouvé, sur son chemin, par une espèce de fatalité, ce livret qui devait provoquer chez lui l'emploi de toutes ses forces. C'est dans *la Juive* que la véritable vocation d'Halévy se manifesta d'une manière irréfragable, et par les preuves les plus frappantes et les plus multipliées : cette vocation, c'est d'écrire de la musique *telle qu'elle jaillit des plus intimes et des plus puissantes profondeurs de la nature humaine.*

Il est effrayant, et cela vous donne le vertige, de sonder du regard les terribles profondeurs que renferme le cœur de l'homme. Quant au poëte, il lui est impossible de rendre par la parole tout ce qui se passe au fond de cette source intarissable, qui s'agite tour à tour au souffle de Dieu et du démon; il vous parlera de haine, d'amour, de fanatisme, de délire; il pourra vous mettre sous les

yeux les actes extérieurs qui s'engendrent à la surface de ces profondeurs; mais il ne pourra vous y faire descendre, les dévoiler à vos regards. C'est à la musique seule qu'il est réservé de révéler les éléments primitifs de cette merveilleuse nature, c'est dans son charme mystérieux que se manifeste à notre âme ce grand et ineffable mystère. Et le musicien qui exerce son art dans ce sens peut seul se vanter d'en posséder toutes les ressources. Parmi les maîtres les plus brillants et les plus vantés que cite l'histoire de l'art musical, il en est fort peu qui, sous ce rapport, seraient fondés à revendiquer la dignité de musicien. Parmi les compositeurs dont les noms circulent de bouche en bouche, combien n'en est-il pas qui ignoraient et qui ignoreront toujours que sous ces dehors séduisants, si splendides, que seuls il leur était donné d'apercevoir, se cachait une profondeur, une richesse immense comme la création? Or, au petit nombre de véritables musiciens, dans ce sens, il faut placer Halévy.

Ainsi que nous l'avons dit, c'est dans *la Juive* qu'Halévy a révélé sa vocation pour la tragédie lyrique. En essayant de caractériser sa musique, il importait de signaler d'abord les profondeurs : c'est son point de départ, c'est de là qu'il envisage l'art musical. Je ne parle point de cette passion sensible, passagère, échauffant le sang pour s'éteindre aussitôt : je parle de cette faculté de s'émouvoir, puissante, intime et profonde, vivifiant et bouleversant le monde moral de tout temps. C'est elle qui constitue l'élément magique dans cette partition de *la Juive*; c'est la source d'où jaillit à la fois le fanatisme d'Eléazar, cette rage si farouche et si sombre, et qui de temps à autre jette pourtant des flammes si éblouissantes, et l'amour douloureux où se consume le cœur de Rachel. Enfin c'est ce principe qui donne la vie à chacune des figures qui apparaissent dans ce drame terrible, et c'est ainsi qu'au milieu des plus violents contrastes, l'auteur a su conserver l'unité esthétique, et qu'il a évité tout effet trop heurté ou qui pût choquer.

La musique *extérieure* de *la Juive*, si je peux m'exprimer ainsi, est tout-à-fait en harmonie avec la conception primitive et intime : le commun, le trivial en sont proscrits. Quoique tout soit calculé au point de vue de l'ensemble de l'ouvrage, l'auteur ne s'en attache pas moins à travailler, à façonner jusqu'aux plus petits détails avec une sollicitude infatigable. Les diverses parties de la distribution scénique se tiennent et s'enchaînent, et en cela Halévy se distingue sensiblement et d'une manière avantageuse de la plupart des faiseurs d'opéra de notre époque, dont quelques uns ne croient pouvoir se donner assez de mal pour séparer, isoler chaque scène, que dis-je? chaque phrase de ce qui précède et de ce qui suit, sans doute dans le but peu honorable de signaler à l'attention du public les passages où il peut, sans inconvénient, manifester sa satisfaction par des applaudissements; tandis qu'Halévy a toujours la conscience de sa dignité de compositeur dramatique. De plus, la fécondité de son talent s'annonce par une grande variété de rhythmes dramatiques, qui se font remarquer surtout dans l'accompagnement de l'orchestre, dont le mouvement est toujours caractéristique. Mais ce qui nous semble surtout digne d'admiration, c'est qu'Halévy a réussi à imprimer à sa partition le sceau de l'époque où l'action se passe. Pour résoudre ce problème, il ne s'agissait pas de consulter quelques notices d'antiquaire et d'en tirer des indications archéologiques sur des particularités grossières relatives aux mœurs du temps, et qui n'offraient aucun intérêt artistique; il fallait donner à la musique le parfum de l'époque et reproduire les hommes du moyen-âge dans leur individualité : or c'est en cela que l'auteur de *la Juive* a parfaitement réussi. Sans doute on ne saurait signaler tel ou tel passage qui dénote plus particulièrement cette intention dans l'auteur, et en ceci il s'est montré véritablement artiste : mais j'avoue pour mon compte que jamais je n'ai entendu de musique dramatique qui m'ait reporté si complétement à une époque quelconque de l'histoire. Comment Halévy est-il parvenu à obtenir cet effet? c'est un mystère dont il faut chercher le dernier mot dans sa manière de produire. On pourrait ranger Halévy dans ce qu'on appelle l'école historique, si dans ses éléments constitutifs la manière de ce compositeur ne coïncidait avec l'école romantique; car dès que nous sommes enlevés à nous-mêmes, à nos sensations et à nos impressions journalières, et que de la sphère habituelle où s'écoule notre existence nous sommes transportés dans une région inconnue, tout en conservant la pleine et entière conscience de nos facultés, dès ce moment nous sommes sous le charme de ce que l'on appelle poésie romantique.

Nous voilà arrivés au point où la voie dans laquelle marche Halévy s'éloigne entièrement de la route qu'a suivie Auber. Les compositions de ce dernier portent l'empreinte nationale, au point d'en devenir monotones. On ne saurait contester que le caractère essentiellement français de sa musique ne lui ait assuré en peu de temps une position décidée, indépendante dans le domaine de l'opéra-comique; d'un autre côté, il est évident que cette individualité nationale, si énergiquement prononcée, ne lui a pas permis, quand il s'est agi de concevoir et d'écrire des tragédies lyriques, de s'élever au point de vue où tout intérêt de nationalité s'efface, et où l'on ne sympathise plus qu'avec les intérêts purement humains. Il est bien entendu que je ne parle ici de nationalité que dans le sens le plus restreint. Se conformer, s'identifier aux habitudes, aux allures nationales, c'est la seule condition par laquelle le poëte et le compositeur, dans le genre comique, agiront sur les masses d'une manière sûre et puissante. Le poëte emploiera les adages, les maximes et jeux de mots, etc., qui ont cours parmi la nation pour laquelle il écrit; le compositeur s'emparera des rhythmes et des tours de mélodie qui se rencontrent dans les airs populaires, ou bien il inventera des tours et des rhythmes nouveaux en harmonie avec le goût et le caractère national. Plus la nationalité de ces airs sera marquée, plus ces airs seront en faveur, et personne n'a mieux réussi dans ce genre qu'Auber. C'est là précisément ce qui a entravé le talent du compositeur dans la tragédie lyrique; et bien que dans *la Muette* il ait poursuivi et fait valoir cette direction exclusive avec un talent supérieur, c'est là cependant ce qui est cause que ce maître sans égal dans son genre a beaucoup moins réussi dans ses autres grands-opéras.

J'entends parler ici du caractère dramatique de la mélodie. Hors les cas où il s'agit avant tout de faire ressortir certaines individualités nationales, la mélodie doit avoir un caractère indépendant, général; car c'est alors seulement qu'il est possible au musicien de donner à ses tableaux un coloris dont il puise les éléments ailleurs que dans son époque et dans le monde où il vit; quand la mélodie exprime des sentiments purement humains, il ne faut pas qu'elle porte les traces de l'origine française,

italienne, etc. Ces nuances nationales, fortement accusées, compromettent la vérité dramatique de la mélodie, et la détruisent quelquefois entièrement. Un autre inconvénient qui en résulte, c'est le manque de variété. Et avec quelque esprit, quelque habileté que ces nuances soient motivées, les traits essentiels finissent toujours par se reproduire à chaque instant; la facilité avec laquelle on les reconnaît lui concilie la faveur populaire, mais elle efface l'illusion dramatique.

En général on reconnaît dans la manière d'Auber un penchant très marqué à arrêter la construction rhythmique des périodes; on ne saurait nier que par là sa musique ne gagne beaucoup en clarté, ce qui est une des qualités essentielles de la musique dramatique, laquelle doit agir instantanément. En cela personne n'a été plus heureux qu'Auber, qui a réussi plus d'une fois à coordonner les situations les plus compliquées et les plus passionnées de manière à les faire comprendre au premier coup-d'œil. A cet égard, je me bornerai à citer *Lestocq*, une de ses productions les plus spirituelles et les plus solides. Dans cet opéra, la coupe musicale des morceaux d'ensemble nous rappelle involontairement *les Noces de Figaro*, de Mozart, surtout en ce qui concerne le fini du tissu mélodique.

Ces contours si arrêtés du rhythme, cet équilibre, cette *carrure* de la mélodie, du moment qu'ils ne sont point en harmonie avec la situation dramatique, finissent par fatiguer; si l'on joint à cela que cette brillante monotonie dans le dessin de la mélodie ne répond pas à l'expression générale du sentiment tragique, il arrive que ces splendides et luisantes mélodies ont quelquefois l'air d'être superposées, comme une cage en cristal, sur les situations musicales, qui se trouvent en quelque sorte comme encadrées. Ce procédé est d'un grand secours au compositeur toutes les fois qu'il écrit de la musique de ballet. La perfection merveilleuse avec laquelle il traite ce genre fera comprendre clairement ce que j'entends par la carrure du rhythme et de la mélodie qu'affectionne Auber. Cette coupe obligée des airs de danse, avec ses périodes de huit mesures qui reviennent toujours périodiquement, avec leurs cadences sur la dominante ou sur le ton mineur relatif, cette coupe d'air de danse, dis-je, est devenue pour Auber comme une seconde nature; c'est ce qui l'empêche décidément de donner à ses conceptions le caractère général, indispensable au compositeur qui écrit des airs tragiques, c'est-à-dire qui exprime par des sons les sentiments du cœur humain, sentiments toujours les mêmes et pourtant d'une si prodigieuse variété.

Après être entré dans de si longs détails au sujet d'Auber et de sa manière, il me sera d'autant plus facile de faire remarquer en peu de mots la différence qui existe entre ce compositeur et l'auteur de *la Juive* et de *la Reine de Chypre*. Rompant brusquement avec le système d'Auber, Halévy s'est hardiment élancé hors de l'ornière des rhythmes et des tours conventionnels, pour entrer dans la carrière de la création libre, illimitée, ne reconnaissant d'autre loi que celle de la vérité; et vraiment il fallait que le musicien eût une confiance bien résolue en sa propre force et dans les ressources de son talent, pour déserter ainsi volontairement le sentier tout frayé où il s'était engagé et qui devait le conduire plus vite et plus sûrement à la popularité: il lui fallait un grand courage et un espoir inébranlable en la puissance de la vérité; et pour réussir dans cette tentative aventureuse, il fallait toute l'énergie concentrée du talent d'Halévy. Cette résolution menée à bonne fin avec tant de bonheur prouve de nouveau l'inépuisable variété de la musique, et formera un chapitre important dans l'histoire de l'art. Toutefois cette preuve n'eût point été aussi décisive, et en général Halévy n'aurait pu accomplir sa tâche avec un tel succès, si l'expérience n'eût mûri son talent et s'il n'eût procédé, dans sa composition de son ouvrage, avec une perspicacité calme et réfléchie. Si Halévy s'était avisé de rejeter toutes les formes constantes comme insipides ou insuffisantes; si, poussé par une partialité passionnée, il s'était obstiné à créer un système absolument neuf, et à vouloir l'imposer au public avec une hauteur impérative d'inventeur, il est certain qu'avec tout son talent, si grand qu'il puisse être, il se fût égaré dans ces inventions et que son talent lui-même fût devenu inexcusable au public et eût perdu sa valeur dramatique. Et d'ailleurs Halévy avait-il besoin d'y recourir? N'y avait-il pas devant lui et près de lui des choses belles, grandes et vraies, pour que son regard intelligent et sûr pût démêler facilement la route qu'il devait suivre? Cette route, il l'a trouvée, et aussi il n'a jamais perdu ce sentiment du beau dans les formes, sentiment qui est par lui-même un des caractères essentiels du talent. Sans cela, sans ce soin de travailler et de fixer les détails, comment, en peignant des sentiments si profonds, des passions si fougueuses et si terribles, aurait-il pu éviter d'imprimer au cœur et à la tête de l'auditeur des secousses violentes? Or, voici ce que c'est: la vérité ne se fait pas moins de tort en se cachant sous des dehors séduisants et conventionnels, qu'en s'imposant hautainement et avec un sentiment exagéré de sa valeur trop souvent méconnue.

Richard WAGNER.

(*La suite au prochain numéro.*)

M. CASTIL-BLAZE ET J.-J. ROUSSEAU.

Un homme s'écriait dans une foule: On me vole mon chapeau! Et l'individu, qui enlevait le susdit feutre, l'enfonçant de ses deux mains sur sa tête naguère veuve de couvre-chef, criait effrontément et plus fort que celui qu'il dépouillait: On ne me volera pas le mien à moi!

C'est le propre des larrons de crier au voleur. Le spoliateur de Regnard, de Destouches, de Beaumarchais, de ce pauvre Caigniez, qui vient de mourir misérable, de Rossini vivant, de Weber et de ses héritiers; celui qui a gagné, dit-il, six cent mille francs avec l'esprit et le génie des autres, M. Castil-Blaze enfin s'évertue à nous prouver, en ce style de Pantalon et de grimacier qui le caractérise, que J.-J. Rousseau n'était qu'un voleur et un glouton. M. Castil-Blaze scrupuleux sur les vols artistiques et s'écriant comme le marquis de Mascarille: *au voleur! au voleur!* cela ne vous semble-t-il pas joli?

C'est en de pareilles circonstances que la répression de la presse par la presse est tout à la fois chose utile et de bon goût, ne fût-ce que pour prouver à ses ennemis et à ses éternels détracteurs que le dévergondage et l'impudeur d'une plume vagabonde et surannée peuvent être neutralisés par une plume honnête et ferme: c'est de l'homœopathie en littérature, en critique.

Et d'abord, se dit chacun, à propos de quoi ce vieux

cet pâle mystificateur du temps de l'empire, s'affublant tour à tour d'un frac de sous-préfet, d'une perruque de notaire, de la robe d'avocat, mais se parant surtout des plumes du paon, vient-il exhumer une assertion calomnieuse réduite depuis long-temps à sa juste valeur, c'est-à-dire à néant?

Lorsqu'on a quelque littérature, on doit savoir son XVIIIe siècle et surtout son J.-J. Rousseau sur le bout du doigt. A quoi bon nous recommencer Palissot et faire marcher notre philosophe à quatre pattes? Pourquoi ne dites-vous pas aussi que l'abbé de l'Épée n'était qu'un ignoble mime? ou, remontant plus haut, que Vincent de Paule ne faisait de la philanthropie envers l'enfance que par hypocrisie et pour trouver plus tard des domestiques dans les pauvres petits malheureux qu'il arrachait à la mort? Le cynisme de la plume a quelque chose de plus révoltant, de plus intolérable que tous les autres, parce qu'il est réfléchi, calculé.

Sied-il de nous dire que l'un des trois plus grands prosateurs dont la France puisse s'honorer, qui a rappelé les mères à leur premier devoir, qui est mort pauvre et du regret d'avoir accepté l'hospitalité d'un homme riche, comme nous le dit Grétry dans ses *Essais sur la musique*, que ce grand écrivain n'était qu'un être vorace et fripon? Ne suffisait-il pas à M. Castil-Blaze de nous avoir décrit dernièrement avec une élégance, une politesse, une grâce, une urbanité toutes provençales les corsets comprimant le *suif ductile* des spectatrices, à l'Opéra, dans leurs à la première représentation de *la Reine de Chypre?* Fallait-il qu'il allât remuer et outrager la cendre de Rousseau? Ces dames du grand monde, si elles lisaient M. Castil-Blaze, pourraient, en justes représailles de ses galants propos, que nous nous abstenons par décence de reproduire ici, lui faire demander si ce sont ses bottes crottées, son pantalon libre de sous-pieds, et qui semble mis comme la culotte du roi Dagobert; si ce sont ses mains veuves d'immersion, son œil infiltré d'hydropisie qui lui donnent le droit de voir et d'analyser ainsi le physique de personnes qui viennent pour leur argent dans une loge au spectacle. Certes, ces personnes sont parfaitement dans le droit de se servir des mêmes armes avec lesquelles M. Castil-Blaze les a attaquées; mais Rousseau, couché dans la tombe, qui le défendra, qui sera son chevalier?

Il s'en présentera, gardez-vous d'en douter.

L'accusation du vol de la musique du *Devin du Village* par J.-J. Rousseau, partit d'un obscur rédacteur des *Petites Affiches de Paris*, qui avait pris dans le *Journal encyclopédique* cette assertion formulée par un M. Pierre Rousseau, fort vexé que, pour le distinguer des deux illustres Rousseau de notre littérature, on l'appelât le petit Rousseau. De là, cet échafaudage de mensonges auxquels le grand écrivain dédaigna toujours de répondre. On le fit pour lui, et tout a été parfaitement expliqué sur ce point depuis. Ce Pierre Rousseau, avide de célébrité et jaloux de celle de son presque homonyme voulait l'amener à une réfutation, à une polémique que le philosophe de Genève dédaigna toujours. Le calomniateur persista long-temps, et même après la mort de l'illustre écrivain. Nous voyons à ce sujet qu'un ami du grand Rousseau écrivait au petit Rousseau, et lui disait assez plaisamment « Ce qui est bien certain, c'est qu'il y a vingt-cinq ans que vous avez follement avancé, sans en pouvoir montrer la preuve, que la musique dont Rousseau se disait l'auteur n'était pas de lui. Cette impudence ne pouvait passer alors que pour une étourderie de jeune homme. Mais vous êtes revenu plusieurs fois à la charge : Jean-Jacques n'a point répondu : vous vouliez qu'il s'abaissât à une justification; il ne l'a point fait, et cela vous a piqué. Que diriez-vous si, pendant que vous êtes bien tranquille à Paris, quelque petit journaliste s'avisait de dire dans ses feuilles que vous avez volé tous les canons qui sont dans l'arsenal de Strasbourg? Le silence et le mépris que vous auriez pour une pareille imputation seraient-ils une adhésion et une preuve du vol dont il vous aurait accusé?... D'un vol impossible?

» Si la première fois que vous osâtes publier vos doutes sur la musique dont il s'agit, vous ne vîtes pas que vous compromettiez votre délicatesse; vous ne voyez pas mieux aujourd'hui que vous la compromettez de nouveau en vous vantant au yeux de toute l'Europe d'avoir été le premier qui ait attaché le grelot contre *Jean-Jacques Rousseau*. Que savez-vous, monsieur, si cette première imputation n'a pas été la source de tous les malheurs de ce grand et malheureux écrivain? Quand on fait tant que d'attaquer l'honneur et la personne d'un auteur, et surtout d'un auteur tel qu'était déjà le philosophe de Genève en 1753, on en doit fournir les preuves les plus évidentes et les plus claires. Celles que vous voulez faire passer pour telles, et que l'auteur des *Petites Affiches* publie avec une complaisance et un zèle peu louables, sont bien éloignées de cette clarté et de cette évidence si nécessaires à la conviction.

» Vous citez, monsieur, une lettre écrite en 1750 : mais cette lettre est perdue; et l'auteur est mort deux ans avant que vous en ayez parlé. Vous dites qu'en 1753 vous en parlâtes à M. Duclos qui ne vous crut point, parce qu'il voulait des preuves. Pour moi, je crois tout; mais combien de gens penseront qu'en citant une lettre perdue, dont l'auteur n'existe plus, vous ne nous apprenez aujourd'hui que vous en parlâtes à M. Duclos, que parce que cet académicien est mort comme l'auteur de la lettre! Quel misérable tissu de balourdises! C'est le nom le plus doux que je puisse donner à de semblables allégations; car vous devez convenir que ce serait avec peine que la vérité se montrerait dans des routes aussi obscures et sous des voiles aussi épais. »

Il serait trop long de reproduire ici tous les arguments du défenseur de Rousseau. D'abord ce n'est point Granet, ainsi que le nomme M. Castil-Blaze, qu'on a voulu faire auteur de la musique du *Devin du Village*, mais Grenet ou même Garnier, car il y en a eu plusieurs. L'avocat du philosophe de Genève que nous venons de citer, cite lui-même Préville, alors directeur du Grand-Théâtre de Lyon, madame Préville, Brizard de la Comédie-Française, Noverre, le célèbre chorégraphe, sa femme, madame Lobreau, qui fut directrice du théâtre de Lyon après l'acteur Préville, qui tous ont connu les deux musiciens Garnier et Grenet et qui affirmèrent sur l'honneur que ces deux artistes ne leur parlèrent jamais de la musique du *Devin du Village* comme d'un ouvrage sur lequel ils eussent quelques droits.

Le partisan de la bonne foi de *Jean-Jacques* dit encore au rédacteur des *Petites-Affiches* et à celui du journal encyclopédique : Vous voudriez encore donner pour preuve de ces larcins, que la seconde musique qu'il a faite sur le *Devin du village a été trouvée si médiocre, qu'il a fallu la faire disparaître pour jamais*, et en revenir à

la première (absolument comme M. Castil-Blaze). On vous a fait une très bonne réponse là-dessus. J'ajouterai seulement que les dernières tragédies du grand *Corneille* et de *Voltaire* ne valent pas, à beaucoup près, leurs premières: ce serait le comble de l'injustice et de l'ineptie d'en conclure que *Corneille* n'a pas fait le *Cid*, *Polyeucte*, *Cinna*, *Pompée*, *Héraclius*, etc., et que *Voltaire* n'était point l'auteur d'*OEdipe*, de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Mérope* et de *Mahomet*. Croyez-vous, monsieur, que si *Corneille*, dans toute la force de sa verve, se fût avisé de faire un autre cinquième acte à sa tragédie de *Rodogune*, il l'eût fait meilleur que celui que nous admirons? Par quel cruel entêtement voudriez-vous donc que la nature eût fait un miracle à part en faveur de *Jean-Jacques*, en le conservant plus vigoureux dans sa vieillesse que dans son printemps?

M. Castil-Blaze n'est-il pas de cet avis par l'indignation qu'il a ressentie et manifestée d'avoir vu refaire son chef-d'œuvre, *Robin des Bois*, par M. Berlioz? Nous dirons avec l'écrivain en question, à M. Castil-Blaze: Comment un savant tel que vous, monsieur, et un savant plus savant qu'aucun savant, puisque depuis vingt-quatre années il juge les savants, a-t-il pu si légèrement accuser d'un vol le malheureux *Jean-Jacques*, en donner pour preuves les absurdités les plus ridicules et les plus choquantes, les soutenir pendant vingt-cinq ans, et sans le moindre scrupule les publier et les faire publier? Je juge de la forte passion qui vous a guidé par les efforts que je fais et la peine que je ressens en n'écrivant que des vérités. Je crains de vous offenser sans appréhender votre ressentiment ni celui de vos pareils, et je ne dois qu'à la sensibilité de mon cœur l'extrême répugnance que j'ai de faire publier les éclaircissements que je vous donne. J'ai vingt fois été tenté de les jeter au feu; mais enfin, monsieur, puisque vos *recherches sérieuses* sont publiques, je crois que mes témoignages doivent l'être.

Combien n'avons-nous pas entendu d'étudiants en droit, d'apprentis vaudevillistes, accuser oralement et même par la presse M. Scribe de leur avoir volés des pièces ou des sujets de pièces? Qui ne sait qu'on a contesté la propriété littéraire de *la Metromanie* à Piron, celle des *Deux Figaro* à Martelli? Rien de plus commun et de plus banal que ces accusations. M. Castil-Blaze arguë des cris que poussèrent les musiciens de l'Opéra aux représentations du *Devin du Village*. On sait toute l'animosité de ces symphonistes contre Rousseau, partisan de la musique italienne, ennemi déclaré de la musique française, et par conséquent le leur: aussi le pendirent-ils en effigie, lui firent-ils retirer les entrées, etc., etc. Le nouvel et tardif ennemi de l'auteur du *Contrat Social* et de *la Nouvelle Héloïse* trouve encore un argument dans l'embarras, l'hésitation que le grand écrivain éprouvait pour manipuler sa partition, la refaire, présider aux répétitions, indiquer les fautes, y remédier. Il y a du métier dans tout, et c'est l'exercice qui le donne. Nous avons vu des compositeurs reconnaître à peine, ceci est à la lettre, leur ouvrage à une première audition, et par conséquent incapables de signaler tout d'abord ce qu'il convenait de faire pour arriver à une bonne exécution. Tout le monde n'a pas composé et fait répéter autant de chefs-d'œuvre que M. Castil-Blaze. Le pauvre et timide Rousseau, qui ne se rappelait qu'au bas de l'escalier ce qu'il aurait dû répondre à son interlocuteur, ainsi qu'il nous le dit ingénument lui-même dans ses *Confessions*, ne pouvait avoir, devant soixante ou quatre-vingts impitoyables farceurs de musiciens toujours prêts à démolir un malheureux compositeur qui manque d'aplomb, cette assurance du génie audacieux qui caractérise l'auteur de *Belzébuth*. — Qu'est-ce que *Belzébuth?* — *Belzébuth?* ce sublime opéra essayé une fois dans le Midi pour effacer le *Freyschutz* du Nord? — Connais pas. — Nous vous dirons plus tard ce que c'est que cette mirifique partition provençale et provinciale, qui certes ne vaut pas la plus petite des *Provinciales* de Pascal, et dont on ne contestera jamais la propriété, nous en ferions le pari, à M. Castil-Blaze. Ce critique consciencieux qui dit, dans sa diatribe contre Rousseau, que le *Dictionnaire de musique* du philosophe est un ouvrage de nulle valeur, nous en avait chanté les louanges avec enthousiasme dans son livre *de l'Opéra*, ce qui prouve combien l'auteur de *Pigeon-Vole*, autre partition provinciale de M. Castil-Blaze, est conséquent dans ses appréciations d'art. Vous verrez que dans son ardeur de faire du paradoxe, de s'attaquer à nos célébrités et d'en vivre, il nous déclarera un de ces jours que Voltaire n'était qu'un charlatan de philanthropie et d'humanité, et que sa réhabilitation de Jean Calas est chose aussi condamnable qu'illusoire, attendu que le vieux protestant avait fort bien pendu son fils. L'auteur du *Barbier de Séville*, des *Folies amoureuses*, de *la Pie voleuse*, etc., etc., etc., va sans doute, dans ses caprices historiques, nous prouver que Rouget de Lisle n'était point l'auteur de *la Marseillaise*, attendu qu'il fit depuis une vingtaine de chants nationaux qui sont détestables; il va nous dire qu'il sait pertinemment et par des renseignements pris sur les lieux, dans son propre pays, et peut-être dans sa famille, que le maréchal Brune n'est point mort assassiné, mais bien qu'il s'est suicidé de sa propre main. Qui sait où peut s'arrêter la manie de rectification qui travaille M. Castil-Blaze?

Que si l'on voulait savoir pourquoi celui dont le nom inconnu dans la critique et les arts figure au bas de cet article a poussé si vivement une botte à M. Castil-Blaze, au sujet de J.-J. Rousseau, il répondrait qu'un double motif de respect filial l'a engagé dans cette polémique; et le voici: sa mère qui n'a pas le bonheur d'être aussi jeune et aussi svelte que le critique musical émérite, est une de ces habituées qui viennent à l'Opéra dans leur loge, et que l'ultra-critique s'est plu à insulter par deux fois de ses cyniques plaisanteries. Enfin le père de la personne qui s'adresse ici à M. Castil-Blaze avait une telle admiration pour le grand écrivain qu'il considérait comme une des gloires de la France, qu'il ajouta aux prénoms de son fils le nom d'un des beaux ouvrages de cet auteur, ce qui fait que celui qui a tracé ces lignes les signe

Emile DE CHAMBRYE.

QUATRIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

M. Habeneck, avant de commencer, a manifesté à plusieurs reprises le désir d'obtenir de l'auditoire une attention plus sérieuse, un silence plus profond. Il est parvenu, non sans quelques mouvements d'impatience bien concevables, à éteindre enfin les confus bourdonnements qui circulaient dans la salle, et son insistance avait l'air de dire au public: « Écoutez donc, bavards impitoya-

bles, frivoles écouteurs de cavatines, taisez-vous enfin, taisez-vous tout-à-fait, complétement, absolument! ne remuez pas, ne respirez pas (inutile de vous enjoindre de ne pas penser)! Il s'agit d'exécuter devant vous une œuvre d'art du fini le plus parfait; il s'agit d'une musique *nouvelle*, d'une inspiration fraîche, poétique qui restera une énigme pour vous, mais que nous autres musiciens et quelques amateurs intelligents avons besoin d'écouter avec tout le respect qui lui est dû. Silence! » Et l'on s'est tu en effet, et l'ouverture de Mendelsohn, *la Grotte de Fingal*, a commencé. Il y a dans les îles Orcades une grotte célèbre par la beauté de sa colonnade naturelle et par les bruits étranges qu'y fait naître la mer. En visitant ce curieux palais, élevé sur les ondes par quelque soulèvement volcanique, et dédié aujourd'hui par la tradition à Fingal, Mendelsohn fut frappé des mystères harmoniques que les flots émus offrent incessamment à l'auditeur, et que l'écho multiplie dans les anfractuosités de ces piliers innombrables; l'idée lui vint d'en faire le sujet d'une composition musicale. Voilà pourquoi cette ouverture porte le nom de *la Grotte de Fingal*. Elle a été déjà exécutée plusieurs fois à Paris entre deux quadrilles, et devant les promeneurs ennuyés de la salle Saint-Honoré. Mais ce n'est pas dans de pareilles conditions qu'une œuvre de cette nature doit être placée; aussi avons-nous résisté jusqu'à ce jour à notre désir de l'entendre. Il lui fallait l'exécution et la salle du Conservatoire. Je disais tout-à-l'heure que cette musique est nouvelle; elle m'est apparu en effet comme quelque chose d'inconnu, de récent, de fraîchement éclos. C'est verdoyant, c'est radieux de jeunesse. On sent qu'un esprit fin, pénétrant et d'une lucidité extrême a pu seul le créer; la forme ne ressemble à aucune forme, le style n'est comparable à aucun style, c'est une pure invention. Le thème a quelque chose de naïf, comme les anciennes mélodies des peuples du nord, et qui prête on ne peut davantage à tous les mouvements ondulatoires que la fantaisie du compositeur voudra lui imprimer; le chant des violoncelles, repris ensuite par les violons, charme par son vague même, par son allure indécise, par son aspect inachevé; il se fond, en outre, on ne peut mieux dans le doux bruissement arpégé des violons à l'aigu, comme aussi dans le murmure sourd des violoncelles au grave. Le thème en *si* mineur est exposé par les altos, bassons et violoncelles, sous une tenue de *fa* dièze, des violons premiers et deuxièmes en octaves, qui par la modulation de la phrase mélodique, après avoir été dominante du ton de *si*, devient tierce majeure du ton de *ré*, et enfin tonique de *fa* dièze. Ces transformations successives d'une même note, déjà employées d'une autre manière par quelques compositeurs modernes, produisent ici l'effet le plus gracieux. Les nuances de *forte* et de *piano*, les *crescendo*, les *decrescendo* ne se prévoient jamais; le bruit éclate soudain et s'efface de même; quelquefois on l'entend poindre dans un lointain imperceptible; il s'augmente, on croit que l'harmonieuse rumeur va grandir et devenir puissante, formidable; au contraire, elle meurt, elle est vaincue, les vents l'ont emportée, le calme et le silence règnent seuls..... Puis la clameur du vieil Océan s'élève encore, et cette fois ébranle la grotte sonore jusqu'en ses plus insondables profondeurs.

Malgré un assez grand nombre de dessins divers opposés ou réunis dans l'orchestre de cette singulière et charmante composition, chaque partie se meut à l'aise et le résultat de l'ensemble est d'une parfaite clarté. Quant à la sonorité générale de l'instrumentation, elle ne ressemble à aucune de celles qui m'étaient connues; c'est un orchestre de cristal qui vibre au moindre contact. Les deux clarinettes en *la*, reproduisant à la fin en duo, pendant une tenue des instruments à cordes, la mélodie des violoncelles, éclosent et fleurissent d'une délicieuse manière au-dessus de l'harmonie. Après un crescendo staccato des plus piquants et une péroraison animée, l'ouverture finit pianissimo; et cette terminaison lui est commune avec celle de toutes les autres ouvertures de Mendelsohn que nous connaissons. J'adore ce dédain insoucieux des applaudissements. Mais aussi il faut entendre là-dessus les IDÉES de la plupart de nos amateurs désappointés, qui ont cherché vainement la forme banale des ouvertures théâtrales, et les mélodies connues, et les rentrées prévues, et le bruit de rigueur à l'endroit convenu. Ils ressemblent par leur étonnement, leur anxiété et leur mauvaise humeur, à un catarrheux qui, s'étant endormi dans un lit de plumes, se réveillerait à l'improviste au milieu d'un bois sur le gazon humide de rosée. Quel bonheur, au contraire, pour ceux dont les poumons sont sains, de respirer l'air embaumé des forêts et d'échapper, ne fût-ce qu'un instant, à l'atmosphère viciée des habitations humaines! C'est de nous avoir fait goûter, dimanche dernier, cette rare et poétique joie, qu'il faut aujourd'hui sincèrement et avec toutes sortes d'exclamations admiratives, remercier M. Félix Mendelsohn. Il eût, certes, été ravi, d'ailleurs, de la manière dont l'orchestre du Conservatoire a su rendre son œuvre; il est permis de douter qu'en aucun lieu du monde on puisse trouver une exécution plus achevée, plus complétement belle sous tous les rapports.

Madame Viardot-Garcia a chanté ensuite la grande scène d'Orphée, d'après l'édition italienne, où le rôle principal est écrit pour une voix de contralto. La jeune cantatrice a déployé toutes les ressources du talent éminent qu'on lui connaît. A part un point d'orgue ajouté à la fin de la troisième strophe, madame Viardot a reproduit avec une fidélité scrupuleuse ces touchantes et nobles mélodies; on aurait pu lui demander seulement un peu plus de chaleur, de passion douloureuse dans ses implorations. Madame Viardot est une grande musicienne, on le sait et cela se voit à l'aisance à laquelle elle aborde les difficultés imperceptibles pour les organisations médiocres, mais très réelles, cependant, du style simple de la grande école dramatique. Immédiatement après ce chef-d'œuvre de Gluck, elle nous a fait entendre le premier psaume de Marcello, qu'elle affectionne beaucoup. Il y en a d'autres pourtant dont l'inspiration est incomparablement plus grandiose, plus religieuse, et par conséquent plus digne du sujet; pourquoi s'obstiner à toujours exécuter le même? Serait-ce à cause de la cadence sur l'*ut* que madame Viardot soutient pendant plusieurs mesures, aux grands applaudissements des uns, au grand chagrin des autres? nous ne le croyons point. La raison véritable en est sans doute dans le penchant de tous à ne rien tenter, à se borner à ce qui est, à éviter tout ce qui est incertain, inconnu, et qui coûterait quelques efforts de patience ou de studieuse attention. L'air de *la Cenerentola*, où madame Viardot a pu déployer le luxe d'une vocalisation brillante et légère, est ordinairement moins bien chanté et plus applaudi. Le parterre était las.

M. Franchomme, ce talent si pur, si correct et si mo-

deste, a exécuté avec beaucoup de succès des variations sur un thème du trio en *ut* mineur de Beethoven. Ce morceau est bien fait; les ressources du violoncelle y sont habilement mises en lumière, et au moins cela sort de la phraséologie vulgaire des airs variés. M. Franchomme devrait se faire entendre plus souvent : on n'a pas plus de sûreté que lui dans les intonations dangereuses, ni plus de charme dans le chant posé. C'est un talent calme mais exquis.

Le concert a fini par la symphonie en *la* de Beethoven, dont on ne peut dire que..... *toujours la même chose*..... Toujours admirable, toujours sublime!

H. Berlioz.

SOIRÉE MUSICALE DE M. CHOPIN.

Si la musique est réellement une architecture de sons, comme l'a dit ingénieusement une femme célèbre, convenez que M. Chopin, le pianiste-compositeur, est un bien élégant architecte. Vous savez quelles formes originales revêt sa gracieuse fantaisie. En parcourant avec un intérêt toujours plus vif ces petits chefs-d'œuvre si curieusement, si délicatement travaillés, on en vient malgré soi à rêver de l'Allambrah, du Généralife, de tous ces délicieux caprices du génie arabe réalisés dans les monuments de Grenade la merveilleuse. La pensée se complaît dans le spectacle de cette opulence de bon goût. L'ordre fait toujours si bien, associé à la richesse! Et c'est là surtout le caractère distinctif des créations de M. Chopin. Sa féconde imagination sait se diriger au milieu des plus brillants écarts; elle n'abandonne jamais un certain fil conducteur qui rattache l'une à l'autre, avec une précieuse habileté, les diverses parcelles de son œuvre.

Le style de M. Chopin est encore éminemment aristocratique. Il s'en exhale comme un parfum de bon ton; c'est quelque chose d'exquis, de fashionable, passez-moi le mot un peu usé. Aussi point de banalité dans le caractère général; point de lieux-communs dans les détails. Le défaut contraire serait peut-être celui qu'une critique rigoureuse pourrait relever. Trop de recherche fine et minutieuse n'est pas quelquefois sans prétention et sans froideur. La musique ressemble à une belle personne qu'on aime sans doute à rencontrer divinement parée, mais qu'on ne serait pas fâché de surprendre de temps en temps en négligé.

Du reste, loin de nous la pensée de faire une mauvaise querelle à M. Chopin. Il a, lui aussi, beaucoup de ce naturel charmant quand il le veut, c'est-à-dire lorsqu'il n'abuse pas de son étonnante facilité à trouver des formes d'ornementation neuves, mais parfois un peu maniérées. Et puis ne sait-on pas que les imperfections naissent toujours de l'exagération des qualités? Après tout, ces quelques taches disparaissent dans l'ombre, quand on envisage un talent par son côté lumineux. Chez M. Chopin le génie mélodique a un caractère si expressif, si tendre, si distingué, son style harmonique est si richement doté, que l'impression première, toujours irrésistible, désarçonne la critique qui se tenait prête à fournir la carrière, la visière baissée, la plume en arrêt.

Voyez aussi quel est le succès de M. Chopin aux rares apparitions qu'il fait en public. Songez à tout ce que dit l'empressement avec lequel on recherche les moyens de l'entendre; artistes et amateurs font foule autour de lui. Ah! c'est qu'il y a là plus d'un sujet d'admiration. Le compositeur n'est pas seulement tout ce que l'on vient applaudir; c'est aussi le virtuose, le séduisant pianiste qui sait faire parler à ses doigts un prestigieux langage, qui épanche toute son âme brûlante dans cette exécution vraiment complète; c'est qu'il y a dans ce jeu exceptionnel une personnalité dont nul autre n'a le secret; c'est que le clavier se transforme en quelque sorte, et devient presque un organe nouveau, quand il obéit à la fiévreuse impulsion d'un génie tendre et passionné. Liszt, Thalberg excitent, comme on sait, de violents transports; Chopin aussi en fait naître, mais d'une nature moins énergique, moins bruyante, précisément parce qu'il fait vibrer dans le cœur des cordes plus intimes, des émotions plus douces. Les premiers soulèvent une exaltation qui déborde impérieusement par les éclats de la voix et du geste. L'autre pénètre plus au fond peut-être; les sensations qu'il excite ont quelque chose de plus concentré, de plus voilé, de moins expansif; mais elles n'en sont pas moins délicieuses. Demandez-le à tous ceux qui ont pu assister à la soirée donnée lundi dernier dans les salons de M. Pleyel.

Comme exécutant, M. Chopin a été ce qu'on n'a guère besoin de vous dire, et ce que la parole est toujours impuissante à rendre. Il a rallié à lui toutes les sympathies dans cette nombreuse assemblée d'élite. Nous n'ajouterons rien aux témoignages de haute admiration que lui a prodigués la salle entière, et auxquels nous sommes heureux d'avoir contribué pour notre part. Quelques mots seulement sur la valeur des compositions que l'artiste a si bien dites.

Les trois mazurkas en *la* bémol, en *si* majeur et en *la* mineur sont dignes de leurs sœurs aînées. M. Chopin excelle dans ce genre national, qu'il s'est approprié en quelque sorte. Quoique plusieurs l'aient imité, aucun n'est parvenu encore à l'y surpasser. C'est un abandon charmant, une grâce parfaite, une désinvolture mélodique qui n'est qu'à lui. Cette espèce de composition est généralement assez courte; la pensée, pour produire de l'effet, doit y être claire, incisive, frappante dans ses petites dimensions. M. Chopin a déjà écrit bien des mazurkas; il y en a peu qui ne soient remarquables; celles qu'il a chantées au dernier concert ne dérogent pas.

Les trois Études en *la* bémol, en *fa* mineur et en *ut* mineur, extraites de son second livre ont impressionné vivement l'auditoire. On n'en a guère fait de plus fortes, de mieux nouées, de plus attachantes. L'intérêt se soutient d'un bout à l'autre, soit à l'aide du dessin mélodique toujours original, soit au moyen des ressources harmoniques dont l'auteur fait un excellent usage. Le Prélude en *ré* bémol est encore une heureuse inspiration, plus heureuse peut-être que l'Impromptu en *sol*, du moins autant qu'il est permis d'en juger après une seule audition rapide. Ce morceau nous a semblé au premier aperçu moins neuf, moins ordonné, moins net enfin que tout ce qui sort de la plume de M. Chopin. Cependant nous n'émettons notre opinion qu'avec doute; l'effet est quelquefois entravé par des circonstances si étrangères à l'œuvre et à l'artiste, qu'un jugement de cette nature ne se prononce jamais qu'en faisant ses réserves. Ce que nous pouvons seulement dire avec certitude, c'est que l'Impromptu n'a pas offert un intérêt égal à celui des quatre nocturnes que M. Chopin a exécutés; on y a distingué celui en *ré* bémol d'une ravissante fraîcheur. Le quatorzième avec

ses triolets opposés par la main gauche aux simples croches de la main droite, avec le trois temps original qui figure au milieu, a fait un plaisir extrême. Mais c'est surtout à la troisième ballade qu'on a rendu les armes. A notre sens, c'est une des compositions les plus achevées de M. Chopin. Sa flexible imagination s'y est répandue avec une magnificence peu commune. Il règne dans l'heureux enchaînement de ces périodes aussi harmonieuses que chantantes une animation chaleureuse, une rare vitalité. C'est de la poésie traduite, mais supérieurement traduite par des sons.

Si nous n'avions à redouter les langueurs d'une analyse toujours fastidieuse, lorsqu'elle se fait trop technique, nous voudrions effeuiller devant vous cette création nuancée des plus charmantes couleurs. Mais de longues pages sont toujours insipides pour qui n'a pas entendu, et encore plus pour qui a joui de l'œuvre même. Finissons-en donc avec M. Chopin, dont la réputation est déjà assez vaste pour ne pas gagner beaucoup à la justice que nous lui rendons. D'ailleurs nous avons encore des éloges à distribuer au talent si pur, si fini de M. Franchomme, ainsi qu'à la voix pénétrante de madame Viardot-Garcia. Comme la Didon de Piccini, cette jeune cantatrice peut dire: *Ah! que je fus bien inspirée!* Et nous ne la démentirons pas; car elle a chanté avec une âme et une beauté de moyens extraordinaires une composition aussi connue que jolie, *la Felice Donzella* de Dessauer, puis deux fragments du vieux, mais sublime Haëndel, enfin *le Chêne et le Roseau* qui a été redemandé. Décidément madame Viardot veut nous rendre sa noble sœur; elle aussi composait de charmantes choses. Que madame Viardot marche donc dans la même voie où elle est entrée avec succès; mais que les délassements du compositeur ne lui fassent pas oublier sa véritable vocation.

Maurice BOURGES.

CONCERTS.

Mademoiselle Korn. — M. Coraly.

Le concert donné mardi passé par mademoiselle Korn a été un brave et loyal concert, annoncé par un programme honnête homme qui, sans charlatanisme, sans ronerie, a fait ses petites affaires et celles du public. Il n'est pas venu nous crier d'une voix haute et fière : les populations empressées et toutes les têtes couronnées de l'Europe et autres lieux m'ont offert leurs hommages, leurs bagues et leurs portraits enrichis de diamants, bien que ledit programme renfermât et vît flamboyer dans ses lignes le nom d'une royale harpiste. Tout s'est passé comme en famille; on a applaudi avec discernement; on s'est tu de même. La bénéficiaire a ouvert la séance, dans la salle de M. Henri Herz, par un fragment de concerto du propriétaire de la salle qui est fort agréable, la salle ou le concerto, comme vous voudrez.

MM. Boulanger-Kunzé et Géraldy ont chanté un petit madrigal bachique de Schira, qui célèbre *il vino ed il delizioso amore*. Ce petit morceau, aussi plein de gaieté que de verve, et bien écrit pour les deux voix, a fait plaisir par son propre mérite et l'ensemble parfait avec lequel il a été exécuté. Un air de la *Beatrice di Tenda* a été dit par madame Boulanger-Kunzé dont la voix est brillante et audacieuse, qui monte beaucoup, peut-être trop, et que nous engageons à travailler quelque peu dans ses moments perdus les gammes diatoniques en descendant, ce qui lui paraîtra sans doute fort monotone, mais ce qui est de toute nécessité quand on veut et qu'on peut devenir, comme madame Boulanger-Kunzé, une cantatrice remarquable.

Mademoiselle Jourdan a exécuté sur la harpe, avec le talent qui la distingue, une nouvelle fantaisie de Labarre, dans laquelle elle nous a fait entendre d'énergiques accords contrastés d'un jeu *mezza voce* tout empreint de mignardise et de gentillesse; puis est venu l'air de *la Dame Blanche*, déjà classique, fort bien chanté et joué par Géraldy, qui pourrait, s'il le voulait, au lieu de prolonger ainsi la dernière syllabe de ce vers : *Ah! quel plaisi-ir!* le prosodier tout naturellement en reprenant l'interjection du commencement : *Ah! quel plaisir! ah! quel plaisir*, etc., à moins de dire comme ce chanteur de province qui s'écriait avec aplomb : *Ah! quel plaisire! ah! quel plaisire! ah! quel plaisir d'être soldat!*

Mademoiselle Korn a dit avec beaucoup de netteté une grande *Fantaisie* de Thalberg sur la *Straniera*. Si mademoiselle Korn avait voulu mêler à cette fantaisie quelques nuances de caprice expressif, verveux et poétique, son exécution correcte, sage, pure et billante n'en aurait eu que plus d'attrait.

Nous voudrions bien pouvoir nous faire une bouche et une plume en cœur pour louer dignement: *Ne vous éveillez jamais* et *Ce qui me séduit*, jolies romances-chansonnettes un peu maniérées, dites, et nous croyons même composées par M. Boulanger-Kunzé; mais nous remettons à quelqu'autre rendu-compte de concerts, dans lesquels scintilleront sans doute ces légères étincelles musicales, la manifestation de notre estime pour ces bagatelles enchanteresses.

Mademoiselle Mainvielle-Fodor a commencé la seconde partie par un air italien qu'elle a chanté d'une façon tout-à-fait remarquable. Justesse d'intonation largement posée, vibration bien sentie et non affectée, légèreté et puissance de son, distinction d'organe, égalité dans les traits, expression et style pur, telles sont, sommairement, les qualités de mademoiselle Mainvielle-Fodor, dont le nom rappelle une de nos plus brillantes illustrations vocales. Après le morceau de cette jeune et intéressante cantatrice, M. Hermant nous a dit sa *Fantaisie-caprice* pour le violon que nous avons entendue plusieurs fois, et dans laquelle ce jeune violoniste a montré ses heureuses qualités. Le morceau et le jeu sont un peu romantiques; mais il y a de la verve et de la grâce dans tout cela. Ce n'est guère par l'unité de la pensée que cette composition se distingue; mais ce trop plein d'idées, cette surabondance d'expression dans l'exécutant va bien à sa jeunesse; il est artiste, plus artiste que les violonistes mécaniques que nous lancent chaque année dans le monde musical les classes du Conservatoire, bien que cependant il sorte de cette fabrique.

Madame Boulanger-Kunzé est revenue nous chanter des airs suisses de sa composition qu'elle a dits avec infiniment de charme. *Ma gondole et mes amours*, mélodie de M. Burgmüller, avec accompagnement de violoncelle, a été fort bien chantée par M. Boulanger; et un duo à quatre mains sur les motifs du *Philtre*, par M. Henri Herz, a terminé le concert. Ce morceau a été fort bien exécuté par mademoiselle Korn et mademoiselle Péchin, son

élève, qui ont recueilli les suffrages d'une assemblée nombreuse.

Le surlendemain de cette brillante séance, un concert a été donné dans le même lieu par M. Coraly, violoniste excentrique, exceptionnel. Il n'a pas tenu à lui que nous nous abstenions de parler de son concert, indigné qu'il était, nous a-t-on dit, que nous nous soyons quelque peu égayés sans rien préjuger de son talent sur le violon, de la rédaction d'une affiche qu'il livrait à la publicité, et qui, par conséquent, était entrée dans le domaine de la critique. M. Coraly est un brave du temps de l'empire, de cette époque où la presse était peu de chose et le sabre tout. Par une progression assez naturelle d'ordre social, la presse est devenue importante et le sabre peu de chose; il ne tranche rien, ne prouve rien, si ce n'est que la brutalité n'est pas un argument. Quand bien même la législation sur le duel provoquée par M. Dupin à la cour de cassation ne serait point là pour calmer la colère de M. Coroly envers ses critiques, cela ne nous empêcherait point de manifester librement notre opinion sur son talent, et de dire qu'il ne joue pas du violon aussi bien que feu Paganini; que son intonation est fréquemment au-dessus du ton; que son archet manque de largeur; mais cela ne nous ferait pas méconnaître non plus qu'il est doué d'une sensibilité expansive; que son *stacato* sauteur, sauté, sautillé, comme il voudra l'appeler, est brillant; que son élégie en *sol* mineur sur Napoléon est aussi touchante et aussi triste par sa mélodie que par le ton dans lequel elle est écrite. Et maintenant, nous ne rechercherons point si les *bravi* bruyants adressés à M. Coraly par l'auditoire tout masculin venu pour l'entendre étaient dictés par l'enthousiasme ou l'ironie, jaloux de prouver à cet artiste ainsi qu'à tous les autres que nos jugements ne prennent leur source que dans une douce indulgence unie à l'impartialité.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

MÉLODIES, PAR J. DESSAUER.

(Second article*.)

Après la MARGUERITE PÉNITENTE, scène tirée du *Faust* de Goëthe, et que nous avons analysée dans un des précédents numéros de la *Gazette musicale*, vient le FANDANGO, qui est la dixième pièce du remarquable recueil de M. Dessauer. Ici, comme dans LES PROMIS, couleur espagnole, élégance mélodique et prosodie irréprochable. S'il n'y a pas dans ce morceau des choses absolument neuves, trouvées en harmonie, il y en a d'originales, de piquantes. Au début du chant, à la quatrième mesure, comme de la cinquième à la sixième, sur le mot *Alvar*, l'accord parfait de *fa* dièze, figurant en quelque sorte l'accord de septième, devant se résoudre, comme au reste il le fait quelques mesures plus tard, sur l'accord parfait de *si* mineur, mais se résolvant ici sur l'accord parfait de *ré* majeur, offre un de ces nombreux artifices harmoniques employés par M. Dessauer pour éviter la monotonie des accompagnements. Dans le dessin mélodique et de *bolero* sur ce même mot *Alvar*, le compositeur fait faire à la mélodie un saut de quinte augmentée du *fa* dièze sur le *si* bémol, qui n'est pas facile à saisir pour le chanteur, et qui de plus présente une fausse relation lorsque la résolution se fait, ainsi que nous venons de le dire, sur l'accord de *si* naturel. C'est parce que M. Dessauer est un harmoniste distingué et scrupuleux que nous nous livrons à une scrupuleuse analyse de son œuvre, tout à la fois mélodique et harmonique. M. Dessauer est un maître, et ses licences d'homme de goût et de talent pourraient engager quelques jeunes romantiques en art musical à s'autoriser de son exemple pour employer la fausse relation comme beauté que n'ont pas osé se permettre, disent-ils, nos classiques trop méticuleux.

Après l'invocation d'*Alvar* à sa *belle Andalouse aux bruns cheveux*, vient une sorte de *seguidille* en mesure à 6/8 qui est pleine de vivacité, d'entrain espagnol et de grâce légère. Cela court, vole, caresse l'oreille d'une façon charmante; et puis, comme le disent les paroles de cette si jolie mélodie, cela s'enfuit, se perd, s'efface en une cadence aérienne qui vous donne comme un regret de ne plus rien entendre.

REPROCHE! Sur ce mot d'une si sombre poésie dans la vie, M. Dessauer a fait un *lied* digne de Schubert. C'est toute une élégie d'amour. En *sol* mineur, dans ce ton qui peint si bien la mélancolie et tous les déchirements du cœur, l'auteur a tracé une mélodie en style lié, plaintif, incessamment poursuivie d'un dessin à la main droite qui exprime les sanglots répondus par la basse. Le chant de cette pièce est doux et noble tout à la fois; c'est une belle et touchante plainte de l'âme. Rien de plus passionné et en même temps de plus religieux que les phrases musicales sur ces paroles :

Quels accents sauraient redire
Le tourment qui me déchire!
Puisse Dieu ne pas te maudire
Pour le mal que tu me fais!

comme il n'est rien aussi de plus délicieux que la rentrée sur le premier vers de cette mélodie :

Tu trahis, cruelle femme, etc.

En souvenir de la riante Italie, que l'auteur a habitée long-temps, et dont il emploie parfois les brillantes *fioritures*, on sent qu'il est plus à l'aise, qu'il est mieux dans sa nature en peignant les sentiments intimes et profonds que ces petites mélodies forcément carrées par la contexture des couplets, et qui sont tout-à-fait dans le caractère français. Cela demande surtout une prosodie irréprochable et une euphonie de syllabes qu'un étranger ne peut acquérir qu'au bout d'un long séjour parmi nous. Dans sa NINETTE, que M. Dessauer appelle une romance, il prolonge sur la dernière syllabe du second vers :

Que j'aime le bruit du feuillage,
Les bords escarpés du torrent,

il prolonge, disons-nous, outre mesure sa phrase mélodique sur cette syllabe, qui est dure et sourde, et cela sans obtenir un grand effet à la partie de chant, nonobstant l'accord de triton frappé à la basse contre la partie principale. Au reste, cette romance ou chansonnette naïve et sentimentale a quelque chose de gracieux et d'élégant qui trahit toujours le compositeur aux idées distinguées.

L'ADIEU est une petite étincelle musicale qui scintille d'originalité.

AU LOIN est aussi une de ces nombreuses impressions

(*) Voir le numéro 5 de *la Gazette musicale*.

de voyage que l'auteur a laissé couler de sa plume dans sa verte Allemagne, et dont les paroles, comme plusieurs de celles de M. Dessauer, sont traduites de l'allemand. S'il est difficile que le sens délicat et la naïveté d'expression d'une langue passe dans une autre, l'auteur de la musique nous a transmis du moins, sans autres altérations que quelques fautes de gravure, son élégance mélodique et harmonique.

L'AUBADE est encore un morceau tout empreint de cette excentricité qui distingue le *lied* de Germanie. En mesure à 9/8, le rhythme de cette mélodie est d'une singularité régulière dans ses phrases irrégulières de sept mesures; passant d'une manière ingénieusement enharmonique de quatre bémols à quatre dièzes, et *vice versâ*, et cela sans la moindre dureté, sans efforts.

Sous le titre de VOYAGE DE NUIT, voici venir, aller, courir, un personnage se livrant à toutes les impressions qu'il éprouve en voyageant à cheval. C'est de la tristesse, de l'amour, de l'effroi, des regrets; et tout cela sur une vague et douce mélodie; et tout cela sur le galop de son cheval, dont l'accompagnement nous figure on ne peut mieux l'allure et le bruit par son dessin et son mouvement pittoresque; et tout cela simple, vrai, charmant, délicieux.

C'est tout un poëme d'infortune que le VOYAGE D'HIVER. Un accompagnement tout dramatique vous peint les sifflements du vent, le crépuscule livide, la flamme qui pétille. Pendant le mouvement continuel de la main droite, qui exprime si bien tout cela, des parcelles de mélodie arrachées au chant sont redites en *imitations* par la basse, qui est comme un écho de ces souffrances, de ces plaintes, qui semblent s'arrêter, se calmer et s'endormir dans l'accord parfait majeur, terminant ce petit monologue musical si plein de poésie, de manière à vous faire rêver malgré que vous en ayez.

Un drame plus court et plus saisissant encore, c'est LE RETOUR. Toute l'action est renfermée dans ces six petits ver, :

O pont tremblant, soutiens mes pas!
Affreux rocher ne roule pas!
Ciel, fais-moi grâce!
Garde-moi de mort;
Que j'embrasse
Ma belle encor!

Certes nous faisons assez d'estime de l'écrivain qui a rimé ces lignes pour croire qu'il n'y attache pas plus d'importance que celui qui a écrit :

Une robe légère,
D'une entière blancheur, etc.

mais ils n'en est pas moins vrai qu'ils ont fait naître tous deux de charmantes inspirations. C'est surtout par le chant bien déclamé et l'harmonie que M. Dessauer a su peindre en musique les appréhensions de l'amant, ses pas hésitants, et les secousses qu'il imprime au pont chancelant sur lequel il est obligé de passer. Ce sont de ces choses qu'il est en la puissance du rhythme musical de bien exprimer et de faire passer dans l'âme des auditeurs. Les modulations pressées et changées sur chaque accord dès les premières mesures de cette pièce, montrent de quel bon et vrai sentiment dramatique est animé le compositeur. C'est par de tels morceaux, tout exigus qu'ils sont, qu'on se montre musicien penseur, observateur et créateur.

Dans un prochain et dernier article, nous terminerons l'examen analytique de la collection des mélodies de M. Dessauer.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

LA POLICE DE NAPLES ET Mlle HALLEZ.

Un étrange événement qui a commencé comme un drame romantique et qui a fini comme une comédie classique vient d'occuper les esprits de Naples. Les affiches de Saint-Charles venaient d'annoncer un spectacle extraordinaire en dehors de l'abonnement ordinaire (appalto sospeso). Mademoiselle Émilie Hallez, la prima donna chérie, devait y figurer dans un des principaux ouvrages du répertoire, mais l'intéressante virtuose, atteinte d'un violent mal de gorge, avait prévenu les entrepreneurs de l'impossibilité où elle était de faire son service, et les avait instamment priés de lui envoyer le médecin de l'administration pour qu'il eût à constater le fait. Le médecin constata *un rhume de gorge* SANS FIÈVRE, et en vertu des règlements mademoiselle Hallez fut itérativement invitée à jouer son rôle. Aucune précaution ne fut prise, aucune bande sur l'affiche n'eut pour objet de réclamer l'indulgence du public en faveur de la pauvre malade. Avant tout il faut que vous sachiez que ces sortes de représentations attirent presque toujours la foule, mais que les abonnés s'abstiennent d'y assister, de manière que les artistes ont affaire à un public moins éclairé et par conséquent moins indulgent que celui des jours ordinaires. Mademoiselle Hallez eut bientôt lieu de s'en apercevoir. Ses efforts pour chanter sa cavatine furent inutiles. Sa voix toute voilée ne *put sortir*. Des sifflets multipliés lui signifièrent le mécontentement du parterre. Alors la cantatrice, peu accoutumée à un pareil accueil, demanda à dire quelques mot, et cette démarche inattendue fit succéder au bruit incessant le plus religieux silence.

Mademoiselle Hallez parla en termes choisis et heureux; son accent pénétrant émut vivement ses auditeurs; sa profonde conviction devint communicative, et, par l'ordre unanime du public, le rideau baissé se leva, et la prima Donna, rappelée au milieu d'un tonnerre d'applaudissements, fut l'objet d'une ovation. Mais là devait s'arrêter l'illusion avec tout son charme. A peine rentrée dans sa loge, un commissaire de police, accompagné de six gendarmes et de quatre hommes de police, ordonne à mademoiselle Hallez, au nom du marquis Impériale, sur-intendant des théâtres royaux, de le suivre à la préfecture. Cet ordre est executé. La malheureuse artiste est jetée dans un cachot, enchaînée debout à la muraille, et gardée à vue par un gendarme et un homme de police. Quoi qu'il en soit, le chevalier don Nicolas Santangelo, ministre de l'intérieur, informé le lendemain de bonne heure de cet exécrable abus de la force brutale exercé sur une personne qui jouit, à Naples, de la plus haute estime, autant à cause de sa conduite parfaite que de son talent si distingué, ordonna au surintendant de prononcer la mise en liberté de mademoiselle Hallez, et M. le duc de Montebello, ambassadeur de France près la cour des Deux-Siciles, obtint du marquis del Carretto, ministre de la police générale, la destitution du commissaire et du médecin.

On ne peut se faire une idée du concours de personnes qui s'est porté au modeste logis de mademoiselle Hallez pour protester contre l'odieux procédé dont elle venait d'être victime, et aux hôtels des deux ministres et de l'ambassade de France pour les remercier de s'être faits les protecteurs de l'aimable prima donna. Ce triste événement a rappelé à la mémoire le célèbre impresario Barbaja, que la mort a récemment moissonné. « Ce n'est » pas lui, ce n'est pas cet homme de bien, disait-on de toutes » parts, qui eût méconnu ainsi les devoirs de convenance et » d'humanité. » Hélas! les théâtres royaux de Naples sont encore pour quelques années aux mains d'une compagnie d'entrepreneurs cupides et inhabiles, et c'est à ces hommes deloyaux qu'il faut attribuer la déchéance progressive de la scène de San Carlo. Mais le roi le sait et je puis affirmer que leur privilége ne sera pas renouvelé.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Nocarilla*, suivie de *la Sylphide*. — Mercredi, la *Reine de Chypre*.

*** Tout en s'occupant de *la Rosière de Gand*, l'Opéra prépare la reprise du *Diable boiteux*, et va monter un ballet en 2 actes, *le Chevalier d'Eon*, dont le rôle principal sera rempli par mademoiselle Pauline Leroux.

*** C'est jeudi prochain la mi-carême et le dernier bal de l'Opéra. Nul doute que cette nuit de plaisir ne soit encore plus brillante et plus animée que les précédentes, si toutefois la chose est possible. Depuis que les bals de l'Opéra existent, depuis qu'ils ont modifié leur ancienne forme, jamais ils n'avaient joui d'une vogue aussi populaire que cette année.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien devait donner *Don Giovanni*, mais une indisposition l'en empêche. — Demain lundi, à deux heures, la cinquième exécution du *Stabat* de Rossini.

*** Un ancien et excellent acteur de l'Opéra-Comique, compatriote et ami d'Alexandre Duval auquel il dut une grande part de ses plus beaux succès, Elleviou, vient d'envoyer une somme de 1,000 fr. à la société des auteurs dramatiques, pour concourir à l'érection d'un monument en l'honneur du poète breton.

*** L'ouverture du Théâtre-Italien de Londres, d'abord fixée au samedi 26 février, est ajournée au 6 mars, les négociations entre le directeur et plusieurs artistes n'étant pas encore terminées.

*** Mademoiselle Jenny Olivier, qu'on a vue à Paris sur la scène du Vaudeville, des Variétés et de l'Opéra-Comique, vient de se marier à Livourne : elle a épousé M. le baron de Montebello, membre d'une noble famille d'Italie. On ne sait pas encore si la nouvelle baronne quittera le théâtre.

*** Mademoiselle Julian, que nous avons entendue à l'Opéra, et que le public de Bruxelles avait adoptée, n'ayant pu s'entendre avec la direction du théâtre de cette ville, va partir pour l'Italie.

*** Les concours pour le grand prix de Rome s'ouvriront bientôt à l'école des Beaux-Arts. L'entrée en loges est ainsi ordonnée : Pour la musique : Entrée en loges, le 5 avril ; sortie des loges, le 30 avril. En tout, 26 jours de travail.

*** Le jeune Michel-Ange Russo, ce pianiste déjà si habile, dont nous avons souvent enregistré les succès, donnera, le 9 mars prochain, une soirée musicale, à laquelle MM. Mirate et F. Lablache, mesdames Giorgi-Cook et Pauline Jourdan prêteront leur concours.

*** Nous sommes heureux d'apprendre à tous les amateurs de véritable musique sacrée, que le dimanche de la Passion, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à quatre heures et demie précises, le fameux *Stabat* de Pergolèse, accompagné par M. Boëly, sera chanté par M. Ponchard et M. Julian Mertin, maître de chapelle de cette paroisse.

*** M. Eugène Jancourt, bassoniste d'un talent distingué, donnera le samedi 5 mars, à 8 heures précises, dans les salons de M. Soufflето, une soirée musicale, dans laquelle se feront entendre MM. Alexis Dupont, Vogt, Rigneult, Planque, Dubois, Decourcelles, mesdames de Garaudé et Parmegiani.

*** Mademoiselle Bohrer, fille du célèbre violoniste, donne des concerts à Vienne, et exécute des morceaux de Chopin, de Henselt et de Thalberg ; elle obtient un très grand succès, et l'on admire sa prodigieuse facilité et le goût avec lequel elle joue le piano.

*** Le célèbre violoncelliste Servais donne des concerts à Vienne, et obtient un succès d'enthousiasme.

*** On doit représenter incessamment à Breslaw un opéra intitulé : *la Fiancée des esprits* dont la musique est attribuée au prince Eugène de Wurtemberg.

*** A Vienne on représentera incessamment *Mara*, opéra en trois actes, paroles de M. O. Prechtler, musique de Netzer.

*** Kaliwoda, le célèbre compositeur de piano, et Dotzauer, à qui l'on doit un grand nombre d'ouvrages pour le violoncelle, viennent d'être nommés membres honoraires de l'Académie de Stokholm.

*** Le jeune compositeur Luigi Savi vient de mourir à Florence.

*** Le directeur de la troupe française en Italie, M. Doligny, vient, dit-on, de faire faillite.

*** Il y a eu samedi 19, une matinée musicale intime chez S. A. R. madame la duchesse d'Orléans. Madame Farrenc y a fait entendre son deuxième quintette, dont l'auguste princesse a bien voulu accepter la dédicace. Cette composition remarquable a été parfaitement rendue par l'auteur, MM. Alard, Chaine, Chevillard et Gouffé. Mademoiselle Victorine Farrenc s'est fait applaudir dans une charmante fantaisie de Pixis ; elle a ensuite exécuté avec sa mère, dont elle est l'élève, une grande sonate de Mozart à 4 mains. S. A. R. a témoigné plusieurs fois à madame Farrenc sa satisfaction, et MM. Halevy et Auber, qui étaient du nombre des personnes invitées à cette intéressante séance, lui ont accordé les éloges les plus flatteurs.

*** Une promenade fort originale a égayé cette semaine les habitants du Palais-Royal, des Italiens, de l'Opéra. Une compagnie de sapeurs, un tambour-major superbe, une compagnie de tambours, une autre d'excellents musiciens exécutant la *Marche du Convoi*, de Berlioz, un officier et une vivandière à cheval, un drapeau tricolore couvert d'inscriptions patriotiques ; puis un nombre considérable de fantassins, tous revêtus d'uniformes divers, marchant avec ordre et en colonne, formaient le cortége. Les numéros qui étaient placés aux chapeaux avec accompagnement de rubans multicolores et flottants, indiquaient du reste que ce régiment de nouvelle espèce était composé de conscrits, et ces conscrits appartenaient au 2e arrondissement, dont le tirage s'était fait dans la journée au Palais-de-Justice.

*** Les albums sur les expositions de peinture, publiés par M. Challamelle, obtiennent un succès mérité. Cette collection, continuée tous les ans avec le même soin, deviendra indispensable à tous les amateurs de beaux livres sur les arts. Le concours de nos premiers artistes rend cette publication du plus grand intérêt ; il la fera rechercher dans toute la France et à l'étranger. En envoyant un bon sur la poste ou sur une maison de Paris, on recevra ces albums *franco dans toute la France*. Sous presse le *Salon de* 1842. Prix du *Salon* 1841, papier blanc, 24 fr. ; papier de Chine, 32 fr. *Salon de* 1840, mêmes prix. *Salon de* 1839, 20 fr. Ces albums reliés 4 fr. et 7 fr. en plus, suivant la reliure. Challamelle, éditeur, 4, rue de l'Abbaye, au premier.

*** M. Caignez, doyen des auteurs dramatiques, vient de mourir à Belleville, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Malgré ses nombreux ouvrages dont le plus populaire est le drame de la *Pie voleuse*, il est mort pauvre. Depuis plusieurs années, il vivait d'une pension que lui faisait la société des auteurs dramatiques.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Le Havre, 20 février.* — Après avoir consacré quatre années en Allemagne et en Italie à de sérieuses études musicales, madame Duflot-Maillard reparaissait pour la première fois sur une scène française. Cette cantatrice est un modèle dans l'art de chanter et de dramatiser le chant, suivant l'expressive et énergique méthode italienne. Elle file les sons et fait la roulade avec une netteté et une pureté admirables. Jamais on n'a rendu avec plus d'âme, de goût et d'entraînement, la belle scène du 4e acte de *Robert*. Dans la première scène de *Norma*, dans celle de *Belisario*, unanimement redemandée, elle a provoqué des tonnerres de bravos. En un mot, elle s'est montrée digne de la médaille et de la lettre que lui a envoyées la société des concerts de Paris. Madame Duflot-Maillard est engagée à Bruxelles.

*** *Saint-Quentin.* — M. Hippolyte Arnaud a laissé dans cette ville, où il n'a fait qu'une trop courte apparition, des souvenirs durables. Tous les amateurs se rappellent les charmantes romances qu'il a chantées dans le concert donné par lui et le jeune Courtois. Comme compositeur et chanteur, M. Hippolyte a réuni tous les suffrages.

*** *Bordeaux.* — Le concert donné lundi dans la salle du Casino par mademoiselle Loïsa Puget avait réuni toute la société d'élite de notre ville. Il faut avoir entendu mademoiselle Puget elle-même pour comprendre tout ce que ses romances renferment de charme et souvent de sensibilité profonde. Pleine de grâce et de coquetterie dans *Interrogez-moi* et *la Marjolaine*, de sensibilité et de larmes dans sa belle mélodie du *Soleil de Bretagne* et *le Véritable amour*, elle s'est surpassée dans *la Demande en mariage*. La salle était comble, et beaucoup de personnes n'ont pu jouir de cette délicieuse soirée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Une représentation en l'honneur de Grétry a été donnée au Théâtre de la Monnaie le 11 février, jour anniversaire de la naissance du célèbre compositeur. *Richard cœur de Lion* et un acte de *la Caravane du Caire* ont fait les frais de la soirée.

— 21 *février.* — Les deux sœurs Milanollo viennent de donner leur premier concert à la Société philharmonique : impossible de décrire l'enthousiasme qu'elles ont excité.

*** *Berlin, 9 février.* — LL. AA. RR. le prince et la princesse Ferdinand viennent de donner dans leurs appartements un grand concert où il y a eu deux cents exécutants, et auquel assistaient plusieurs autres membres de la famille royale, le corps diplomatique et tout ce que Berlin renferme de distingué dans les sciences, les lettres et les arts. La princesse Frédéric avait composé elle-même le programme de cette solennité musicale; son choix était tombé sur des ouvrages qui n'ont pas encore été exécutés en public à Berlin, et, entr'autres, sur le quatrième acte des *Huguenots*, de M. Meyerbeer, qui, sur la prière de LL. AA. RR. en a dirigé lui-même l'exécution. Cette œuvre a été accueillie avec enthousiasme, et a valu à l'illustre auteur les félicitations de LL. AA. RR. et de tous les connaisseurs qui se trouvaient présents. Après le concert, il y a eu un souper de six cents couverts. MM. Meyerbeer, Mendelssohn-Bartholdy, Charles Mœser et Liszt, étaient assis à la table de LL. AA. RR. Le sénat de l'université royale de Berlin a résolu de nommer M. Liszt, docteur en musique; ce qui est une distinction d'autant plus grande, que c'est la première création de ce genre qui ait été faite par cet établissement. Les étudiants de notre capitale font graver dans ce moment une médaille en l'honneur de M. Liszt. Cette médaille, dont l'exécution est confiée à M. Loos, premier graveur de la monnaie, aura trois pouces et demi de diamètre; elle portera, d'un côté, le buste du célèbre pianiste et son nom; de l'autre, cette inscription en français : « Né à Reiding, comitat d'Oédembourg (Hongrie), le XII octobre MDCCCXI. Études. — Années de pélérinage. — Fantaisies de *Robert* et des *Huguenots*. » Cette médaille sera frappée en or, en argent et en bronze. M. Liszt nous quittera dans le courant de la semaine prochaine, pour se rendre, comme on sait, par Breslau et Varsovie, à Saint-Pétersbourg. Il ne restera en Russie qu'à peu près six semaines; car il a pris l'engagement de se trouver à Londres le 1er mai, pour y donner une série de concerts. Au bal donné jeudi-gras au théâtre du grand Opéra, l'orchestre, composé de cent soixante musiciens, était placé dans une nacelle suspendue à trois ballons, en forme d'aérostats, qui étaient attachés au plafond de la salle. Cette innovation a été goûtée du public; et à la vérité, elle offrait, non seulement un coup-d'œil imposant, mais aussi l'avantage que la musique a pu être entendue également bien sur tous les points de l'immense salle.

14 *Février.* — M. le comte de Redern, qui, comme on sait, doit quitter, à la fin du mois prochain, les fonctions d'intendant-général des théâtres royaux de Berlin, s'occupe avec la plus grande activité de la mise en scène de l'opéra des *Huguenots* de Meyerbeer, qui sera la dernière nouveauté donnée au théâtre royal du Grand-Opéra pendant son administration. Le principal rôle de femme des *Huguenots* a été confié à madame Schroeder-Devrient, qui vient d'arriver dans notre capitale, où elle a été engagée au Grand-Opéra pour remplacer mademoiselle Tutzscheck pendant les quatre mois de congé qui ont été accordés à cette artiste. L'illustre compositeur s'est chargé de diriger lui-même les répétitions des *Huguenots*.

— 17 *Février.* — Le comité des souscriptions du monument qui doit être érigé à Beethoven, à Bonn (Prusse), ville natale de l'illustre compositeur, vient d'adopter le projet qui lui a été présenté par notre célèbre sculpteur, M. Ernest Hechnel. M. Hechnel est parti hier pour Bonn, afin de s'occuper de l'exécution du monument.

— L'intendance générale des théâtres, se conformant au désir manifesté par le ministre de l'intérieur de voir exécuter de temps à autre, sur le théâtre du Grand-Opéra, des chefs-d'œuvre anciens, vient de faire porter sur le répertoire de cette scène les six opéras suivants : *Arminius*, de Hasse; *Ariane*, de Haendel; *Proserpine et Alceste*, de Lulli; *Caius Marius*, de Jomelli; *la Princesse fidèle*, de Scarlatti.

*** *Dresde* (Saxe), 10 *février.* — Avant-hier on a donné sur le théâtre royal de l'Opéra allemand de notre capitale, la première représentation du *Guitarero* de MM. Scribe et Halévy, traduit en allemand par M. le baron Liechtenstein. Cette pièce a été accueillie avec une grande faveur. Plusieurs morceaux, et notamment le *septetto*, qui forme le finale du premier acte, ont été bissés.

CONCERTS ANNONCÉS.

27 février. Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
27 — Decourcelles, frères. Salle Herz.
5 mars. A. Dubois, salle Herz.
5 — E. Jancourt, salle Souffleto.
9 — Michel-Ange Russo. Salle Erard.
12 — Félicie Boucher. Salle Pape.
13 — Caliste et Ida Mansui. Salle Bernhardt.
18 — Pauline Jourdan, harpiste de la reine. Salle Erard.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (*).

Piano.

BAILLOT (R.) Op. 7. Six Préludes.	6	»
BURGMULLER. Fantaisie sur la Prière dans le bois.	6	»
— id. sur le Retour.	6	»
BERTINI. Op. 135. Etudes à 4 mains 2e livre.	24	»
— Op. 137. 25 Etudes élementaires du 1er degré.	12	»
— Op. 136 Grand duo à 4 mains, sur les Diamans de la couronne	9	»
DUVERNOY Fantaisie sur Richard-Cœur-de-Lion.	6	»
— Op. 113. Souvenirs de Naples, n° 1, 2, chaq.	6	»
HERZ (H.) Op. 120. Variations élégantes sur une Styrienne de Weber.	4	50
Le même à 4 mains.	5	»
— Op. 121. Cavatine de Ricci variée.	7	50
— Op. 122. Fantaisie sur une Mélodie de Bellini.	7	50
— Op. 124. Les Sirènes; 3 Cantilènes variées.		
N° 1. La Straniera.	7	50
N° 2. Beatrice di Tenda	7	50
N° 3. I Capuleti.	7	50
— Op. Marche triomphale de Ries variée.	7	50
— La Carlotta Grisi, grande valse.	5	»
La même à 4 mains.	6	»
HUNTEN. Op. 115. Italia. Trois Fantaisies		
N° 1. Beatrice.	6	à
N° 2. Parisina.	6	»
N° 3. Giuramento.	6	»

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 10.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	31 »	38 »

—

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 6 mars 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELES, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



SOMMAIRE. Une reprise de *Don Juan*; par PAUL SMITH. — De l'instrumentation (dixième article); par H. BERLIOZ. — Revue des concerts; par H. BLANCHARD. — Nouvelles.

LE 7e CONCERT

OFFERT AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

aura lieu

Dimanche, 13 mars,

à 2 heures,

dans les salons de MM. PLEYEL et compagnie, rue Rochechouart, 20.

CONCERTS ANNONCÉS.

6 mars.	Joséphine Martin et Elise Masson. Salle Pleyel.
9 —	Michel-Ange Russo. Salle Erard.
9 —	Clara Loveday.
10 —	Prudent. Salle Erard.
10 —	J. Hindlé. Salle Herz.
11 —	César-Auguste Franck. Salle Pape.
12 —	Félicie Boucher. Salle Pape.
13 —	Caliste et Ida Mansui. Salle Bernhardt.
13 —	Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
14 —	Sowinski. Salle Herz.
15 —	Jules Déjazet et Bessems. Salons Frascati.
16 —	Balfe et Osborne. Salle Erard.
18 —	Pauline Jourdan, harpiste de la reine. Salle Erard.
19 —	Cellier et Tagliafico. Salle Erard.

UNE REPRISE DE DON JUAN.

Il y a des gens qui prennent au sérieux le mot dit un jour par Mozart, à propos de son chef-d'œuvre : « quant à *Don Juan*, je ne l'ai composé que pour moi et mes amis. » Pardon, Mozart, je regretterais profondément d'insulter votre grande ombre, mais permettez-moi de croire et de soutenir que le mot n'est ni juste, ni vrai. Vous avez composé *Don Juan*, comme *Idoménée*, comme le *Mariage de Figaro*, pour vous satisfaire d'abord, c'est le besoin de tout artiste de votre force et de votre rang; mais aussi pour plaire au public et pour réussir. Je n'admets pas que vous ayez jamais travaillé pour le théâtre, sans avoir en vue le succès, car sans le succès, qu'est-ce que le théâtre? à quoi bon le théâtre? Vous aviez mille manières de vous passer des braves de la foule, en vous contentant des suffrages de quelques intimes; vous pouviez écrire soit pour le piano, soit pour les instruments à cordes; vous pouviez composer de belles sonates, de superbes concertos, d'admirables quatuors, d'excellents quintetti, des menuets charmants, des valses entraînantes, et vous le faisiez avec un talent supérieur chaque fois que la fantaisie vous en prenait. Vous pouviez dans tous ces morceaux n'écouter que votre goût, n'obéir qu'à vos instincts, vous donner pleine licence d'originalité, d'individualité, d'excentricité même. Quand vous songiez au théâtre, vous ne pouviez pas vous empêcher de songer aussi au public : vous n'étiez donc plus libre de ne chercher à plaire qu'à vous et à vos amis. Vous n'avez dit ce

mot devenu le bouclier banal, le rempart éternel de toutes les impopularités artistiques, que parce que votre *Don Juan*, composé pour la ville de Prague, n'avait été ni bien compris, ni bien accueilli dans celle de Vienne. Vous vouliez vous consoler vous-même d'un échec assurément fort peu mérité; vous vouliez vous venger du public, en faisant semblant d'avoir dédaigné le public. Vous en aviez le droit, grand homme, tout comme j'ai celui d'examiner votre mot, de le commenter, de l'expliquer.

Ce qui a donné une certaine valeur, un certain crédit à ce mot, quelquefois tourné contre Mozart lui-même, ainsi qu'on le verra bientôt, c'est la longue réprobation qui pesa sur *Don Juan*, principalement en France. A deux époques, et sur deux théâtres différents, on essaya le chef-d'œuvre, et le chef-d'œuvre ne réussit pas. L'Opéra-Italien, le grand Opéra, s'évertuèrent l'un après l'autre à monter *Don Juan* : les amis seuls du compositeur eurent le courage de l'applaudir. Le public de Paris demeura froid comme celui de Vienne: il avait tort, sans doute, mais on a beau dire et beau faire; même quand il a tort, le public a toujours raison. Est-ce sa faute, à lui, s'il ne se sent pas ému, ravi, transporté? Est-ce sa faute, si son intelligence n'est pas ouverte, si ses sens ne sont pas éveillés, si enfin l'heure n'est pas venue et si le génie avance? On ne se gêne pas pour accabler le public de reproches et d'injures, pour le traiter d'ignorant, d'imbécile : tout cela est à merveille, mais on ne saurait l'empêcher d'avoir son avis: on ne saurait l'empêcher de dire ce qu'il pense, sous la réserve de l'avenir.

De ce qu'il y a eu des chefs-d'œuvre méconnus d'abord et reconnus ensuite, oserait-on conclure que tout ouvrage jugé d'abord mauvais doit plus tard devenir un chef-d'œuvre? Alors il n'y aurait plus moyen de juger du tout : il faudrait se refuser au témoignage de ses oreilles, de sa raison, et tomber dans le scepticisme absolu de ces philosophes qui doutaient de l'existence de la matière. La critique contemporaine serait illusoire : bien plus, les simples amateurs n'auraient pas le droit de se dire à eux-mêmes : « Nous venons d'entendre un morceau bien » mauvais, et qui nous a fort ennuyés.» Shakspeare a dit : « Ce qui est aujourd'hui un paradoxe sera demain une chose triviale. » S'ensuit-il que toutes les folies qu'on débite doivent devenir un jour des vérités? Le malheur des génies méconnus est beaucoup plus commun dans l'enfance des arts que dans les temps qui suivent leur période de plénitude et de grandeur. De nos jours, par exemple, où l'on est préparé à tout, où l'on a multiplié les expériences de tout genre, il est presque impossible qu'on méconnaisse personne. Le *Freyschutz* a été reconnu dès la seconde représentation, quoique déguisé en une langue étrangère; pour en venir au même point, *Don Juan*, même dans sa langue naturelle, a attendu trente ans.

C'est en 1820, le samedi 8 octobre (j'ai de bonnes raisons pour me rappeler exactement cette date), que le chef-d'œuvre de Mozart (chef-d'œuvre composé pour lui et ses amis) reparut, après un long exil, sur la scène du théâtre Italien, alors domicilié dans la petite salle Louvois. Alors le génie rossinien était dans tout l'éclat de sa première jeunesse, dans toute la ferveur de sa première vogue. *Il Barbiere*, méconnu aussi pendant une quinzaine, avait regagné le temps perdu et faisait salle pleine, en alternant avec le charmant *Turco*, qu'on a repris et *méconnu* dans le cours de la présente année de grâce 1842. Ainsi vont les chefs-d'œuvre : l'injustice humaine ne les méconnaît pas toujours au même moment de leur existence! Si vous voulez des détails plus précis, j'ajouterai que la veille du jour où l'on reprenait *Don Juan*, l'Académie royale de musique avait donné *Arvire et Evelina* de Sacchini, suivi du ballet de *Clari*, que le surlendemain de la reprise, la même Académie donna *la Caravane du Caire*, de Grétry, suivie du ballet de *l'Épreuve villageoise*. Vous avez donc une idée du répertoire lyrique de la susdite année 1820, et du susdit mois d'octobre, pendant lequel la résurrection mémorable, la transfiguration éclatante d'un chef-d'œuvre immortel devait s'accomplir.

Le ciel me destinait à être un des témoins du miracle, et (pourquoi ne pas l'avouer tout de suite?) à en rédiger le bulletin d'une plume encore bien novice dans un journal, dont les proportions étaient en rapport avec celles de la salle Louvois. Il faut bien commencer par quelque chose! L'un de mes bons amis, qui s'est fait depuis un nom et une fortune au théâtre, et qui m'avait introduit dans le petit journal, dont malgré son extrême jeunesse il était rédacteur en chef, jugea convenable et utile de me présenter aussi à madame Mainvielle-Fodor, la grande cantatrice de l'époque, chez laquelle il avait l'honneur d'être reçu. Nous y allâmes ensemble, le vendredi 6 octobre; il y avait là plusieurs personnes, artistes et dilettanti, parmi lesquels se trouvait Hérold, premier accompagnateur du Théâtre-Italien. La conversation tomba sur la reprise qui devait avoir lieu le lendemain, et en général les opinions n'inclinaient pas pour le succès. On parlait assez légèrement de l'ouvrage, dont je ne connaissais pas encore une seule note, ouvrage toujours malheureux, toujours repoussé, et auquel le voisinage de la musique nouvelle ne semblait pas devoir rendre la faveur. Je me souviens qu'Hérold secoua la tête lorsqu'un des interlocuteurs vint à dire que probablement la soirée du lendemain serait bonne.

— Comment, reprit le même individu, la musique de *Don Juan* n'est-elle pas de premier ordre?

— Oui, mais ce n'est pas de la musique telle qu'on en veut aujourd'hui, qu'on demande du bruit avant tout.

— Eh bien! mais il y a du bruit dans *Don Juan*, beaucoup de bruit. (Du bruit, grand Dieu! que le ciel leur pardonne!)

— Oui, mais que voulez-vous! ce n'est pas du bruit à la mode.

La prima-donna elle-même, qui devait remplir le délicieux rôle de Zerlina, ne paraissait pas trop rassurée; peut-être craignait-elle de compromettre la brillante réputation qu'elle venait de se faire dans la Rosine du *Barbier*. Bref, je sortis avec des doutes et des inquiétudes sur l'événement du lendemain. Je ne savais pas encore le degré de foi qu'on doit ajouter aux horoscopes de théâtre; j'ignorais que lorsqu'on monta pour la première fois à Paris les *Nozze di Figaro*, Garcia, Barilli et les autres s'étaient révoltés contre le directeur, qui voulait, disaient-ils, leur faire chanter de la musique *cosaque!* Le même Barilli disait encore à peu près la même chose de la musique de *Don Juan*, mais entre Mozart et lui c'était une affaire de patriotisme.

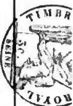
Enfin le moment décisif arriva : tout le monde était à son poste, et je n'ai pas besoin de dire que je fus le premier à me rendre au mien. C'était Garcia qui chantait le rôle de Don Juan, Barilli celui de Leporello, Bordogni celui de don Ottavio, Graziani celui de Mazetto; Profeti cumulait l'emploi du commandeur vivant et du comman-

deur taillé en marbre. Madame Mainvielle-Fodor avait choisi le rôle de Zerlina, madame Ronzi-Debegnis celui de dona Anna, et à madame Favelli, jeune française, élève du Conservatoire et de Garcia, était échu le rôle ingrat de dona Elvira. Plus de vingt ans se sont écoulés depuis ce jour; j'ai assisté à d'innombrables séances, qu'on est convenu d'appeler des solennités dramatiques ou musicales, et jamais je n'ai vu de représentation quelconque produire un effet aussi magnifique, aussi profond, aussi réel que cette reprise de *Don Juan*, car il n'y avait là que de vrais spectateurs, que du vrai public, et point de ces bandes enrégimentées pour fournir de l'enthousiasme à tant par tête. Depuis l'ouverture, supérieurement exécutée par un très bon orchestre, que conduisait alors Grasset, jusqu'au second et prodigieux finale qui clot la partition, tout fut senti, compris, applaudi, enlevé! La revanche de Mozart fut aussi complète que possible. Entre les deux actes, dans le foyer, dans les corridors, on se récriait à l'envi sur la beauté de l'œuvre, sur celle de l'exécution, et l'on n'entendait que ces mots: « quel chef-d'œuvre! quel génie! » Les amateurs qui se souvenaient d'avoir vu le même ouvrage honni et dédaigné quelques années plus tôt, se regardaient avec étonnement, et avaient l'air de se demander ce qui s'était passé en eux et autour d'eux pour amener une révolution semblable?

Ah! d'abord il s'était passé du temps; le goût de la musique s'était répandu, le public avait fait ses études, et puis, bien plus encore, un artiste s'était rencontré qui, sans réaliser, à tous égards, l'idéal de *Don Juan*, était doué à si haut point de la qualité principale et constitutive des séducteurs qu'il n'y avait pas moyen de lui résister. Garcia n'était ni beau, ni bien fait, mais toute sa personne brûlait de ce feu dévorant sans lequel don Juan n'est qu'une chimère. Son œil louche lançait des étincelles, et en même temps servait merveilleusement d'enseigne au naturel trompeur du personnage. Garcia, du même pays que don Juan, avait aussi beaucoup de son sang dans les veines. Il avait beaucoup aimé, beaucoup joué; il avait mené, en grand artiste qu'il était, la vie aventureuse des grands seigneurs. Quelle triste chose qu'un don Juan qui porte dans tous ses traits la respectable physionomie d'un honnête homme, qu'un don Juan qui fut toujours bon époux et bon père, qui ne s'est jamais battu, qui n'a jamais bu outre mesure, qu'un don Juan qui monte sa garde et paie ses contributions! Il y avait autrefois à la Comédie-Française un acteur nommé Baudrier, qui s'imaginait, entre autres rôles, jouer celui de l'*Avare*, de Molière. Un beau jour la mort l'emporta, et un critique du temps écrivit: « Baudrier vient de mourir: c'était un bien honnête homme!... Trouvez-moi vite un coquin qui joue *l'Avare!* »

Madame Mainvielle-Fodor chantait le rôle de Zerlina, comme nulle autre ne l'a chanté après elle, ni madame Damoreau, ni madame Malibran. Elle avait cette puissance de voix qui n'appartient qu'aux natures extraordinaires. Quand elle entrait sur le théâtre, et qu'elle chantait seulement la jolie ronde: *Giorinetti, che fate all' amore*, on éprouvait une sensation de plaisir toute nouvelle: cette voix était si pure, si sonore, si large, et pourtant si légère! Rien qu'à l'entendre, les poitrines se dilataient, s'épanouissaient, comme elles se contractent et se resserrent, en entendant des voix grêles et souffreteuses. C'est surtout dans l'air: *Batti, batti, o bel Mazetto*, que cette voix s'étalait, se déroulait dans toute l'ampleur et toute la richesse de son volume. L'air était toujours redemandé, toujours applaudi avec fureur. Madame Ronzi-Debegnis, cette cantatrice à la voix si sèche, mais à la figure si ravissante, qui l'année dernière était encore la première actrice de l'Italie, disait avec un vrai talent le rôle de dona Anna. Bordogni chantait froidement (et comment le chanter autrement?) mais avec une habileté rare, le froid rôle de don Ottavio. Barilli n'était pas le meilleur Leporello qu'on pût désirer. Madame Favelli laissait échapper quelques notes plus que douteuses, et le trio des masques en souffrait quelquefois. Les rôles de Mazetto et du commandeur, homme ou statue, convenaient à Graziani et à Profeti.

Remarquez toutefois que, sauf Garcia et madame Mainvielle-Fodor, tous les autres artistes que je viens de nommer ont été remplacés dans leurs rôles par des artistes supérieurs, madame Ronzi-Debegnis par mademoiselle Sontag, madame Favelli par Mlle Sabine Heinefetter, Bordogni par Rubini, Barilli par Pellegrini, Lablache, et pourtant que jamais le chef-d'œuvre de Mozart ne jouit d'une vogue plus caractérisée, plus soutenue que dans la saison où eut lieu cette reprise, tant il est vrai que le rôle de don Juan est immense dans *Don Juan*, et en fait à lui seul presque toute la destinée! Don Juan et Zerlina, voilà les deux colonnes de l'œuvre; mais Garcia eût ressuscité *Don Juan*, sans madame Mainvielle-Fodor, et non madame Mainvielle-Fodor, sans Garcia!



Dans mon exaltation de journaliste néophyte, j'avais écrit tout ce que je pensais de la grande œuvre, qui pour la première fois venait de m'être révélée. Le jour où parut mon article admiratif, je ne fus pas peu surpris d'en lire un autre d'esprit et de style fort différents dans un journal de taille bien plus grande que celui dans lequel je m'essayais, qui tenait et qui tient encore le haut du pavé dans la presse périodique. Le rédacteur y disait en propres termes: « On prétend que l'opéra de *Don Juan* était de « tous ses ouvrages celui auquel, avec *Idoménée*, Mozart « donnait la préférence. Je ne connais pas *Idoménée*, mais « il y a long-temps que j'ai fait connaissance avec *Don* « *Juan*, et je ne puis expliquer la prédilection de Mozart « pour cette production que comme un de ces caprices « de tendresse paternelle qui ne sont pas toujours réglés « sur le mérite relatif de leurs enfants. Mozart disait « qu'il n'avait composé *Don Juan* que pour lui et pour « ses amis, et nullement pour le public. Le public l'a pris « au mot: il a adopté son *Figaro* et son *Titus*, et il a « traité toujours avec assez d'indifférence l'enfant gâté « que l'on n'avait pas élevé pour lui. » Qu'est-ce que je disais en commençant? Ne voilà-t-il pas comment le mot de Mozart a fait des dupes, qui s'en sont armés contre lui-même?

Du reste, l'honnête écrivain, l'aristarque timoré, qui doutait encore de *Don Juan* en 1820; qui ne s'expliquait pas la prédilection de Mozart en sa faveur, et qui se prononçait plutôt contre que pour sa reprise, eut l'honneur de m'inspirer quelques scrupules, lui, noble vétéran, à moi, jeune conscrit de la presse. « Me serais-je trompé? » me dis-je, en lisant l'article dont j'ai transcrit quelques lignes. Je ne tardai pas à me rassurer, en voyant que j'avais pour moi tout le monde. L'arrêt sur Mozart et sur *Don Juan* fut le dernier que l'on permît de rendre au critique émérite; un autre juge plus compétent que lui en matière d'opéra le remplaça dans une partie de son feuil-

leton, et de ce jour la critique musicale fut fondée. C'est encore une date assez précieuse à conserver.

Le succès de la reprise de *Don Juan*, le 7 octobre 1820, et de toutes les reprises qui ont suivi celle-là, d'année en année, prouve-t-il assez clairement la fausseté du mot de Mozart? Si Mozart n'eût composé *Don Juan* que pour ses amis et non pour le public, ne se serait-il pas étrangement trompé, à moins qu'il ne fût sûr que dans la postérité tout entière, il ne compterait que des amis?

Paul Smith.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Dixième article.*)

Le *trombone* est à mon sens le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'*épiques*. Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants.

On a pourtant trouvé moyen de l'avilir, il y a quelque trente années, en le réduisant au redoublement servile, inutile et grotesque de la partie de contre-basse. Ce système est aujourd'hui à peu près abandonné, fort heureusement. Mais on peut voir dans une foule de partitions, fort belles d'ailleurs, les basses doublées presque constamment à l'unisson par un seul trombone. Je ne connais rien de moins harmonieux et de plus vulgaire que ce mode d'instrumentation. Le son du trombone est tellement caractérisé, qu'il ne doit jamais être entendu que pour produire un effet spécial; sa tâche n'est donc pas de renforcer les contre-basses, avec le son desquelles, d'ailleurs, son timbre ne sympathise en aucune façon. De plus, il faut reconnaître qu'un seul trombone dans un orchestre semble toujours plus ou moins déplacé. Cet instrument a besoin de l'harmonie, ou, tout au moins, de l'unisson des autres membres de sa famille, pour que ses aptitudes diverses puissent se manifester complétement. Beethoven l'a employé quelquefois par paires, comme les trompettes; mais l'usage consacré de les écrire à trois parties me paraît préférable.

Il y a quatre espèces de trombones, dont chacune porte le nom de la voix humaine dont elle se rapproche le plus par son timbre et son étendue. Le trombone *soprano*, le plus petit et le plus aigu de tous, existe en Allemagne; nous ne le connaissons pas en France; il n'a presque jamais été employé dans les partitions des grands maîtres; ce qui ne serait point une raison, il est vrai, pour qu'on ne l'y vît figurer tôt ou tard, et il n'est pas certain que les trompettes à pistons, même les plus aiguës, puissent le remplacer avantageusement. Gluck seul, dans sa partition italienne d'*Orfeo*, a écrit le trombone soprano sous le nom de *cornetto*. Il l'a fait doubler la voix de soprano du chœur, pendant que le trombone alto, ténor, et basse doublent les trois autres voix.

Le *trombone alto* possède à peu près deux octaves et demie d'étendue, à partir de l'*ut* ou du *si* au-dessous des portées (sur la clef d'*ut* troisième) jusqu'au *fa* au-dessus. Son timbre est un peu grêle, comparativement à celui des trombones plus graves. Ses notes inférieures sonnent assez mal; il est d'autant plus raisonnable de les éviter, en général, que ces mêmes notes sont excellentes sur le trombone ténor, dont le trombone alto, dans l'orchestre, n'est presque jamais isolé. Les sons hauts, tels que *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, peuvent être fort utiles au contraire, et, à cause d'eux, on doit regretter que le trombone alto soit, à cette heure, banni de tous nos orchestres parisiens (celui de l'Opéra-Comique seul excepté).

Le *trombone ténor* est le meilleur de tous, sans contredit. Il a une sonorité forte et pleine; il peut exécuter des passages que leur rapidité rend impossibles sur le trombone basse, et son étendue est plus grande encore que celle des autres trombones. Il peut, à partir du *mi* naturel au-dessous des portées (clef de *fa*) s'élever facilement jusqu'au *si* bémol au-dessus (clef d'*ut* quatrième), et même au *si* naturel, à l'*ut* et au *ré*, selon le talent de l'exécutant, pourvu toutefois qu'avant de lui demander ces notes hautes on ne l'ait pas obligé de jouer dans les tons graves, qui préparent mal les lèvres à l'émission des sons aigus. On voit qu'il embrasse ainsi près de trois octaves. Il est prudent, cependant, de ne pas écrire (dans l'orchestre) le trombone ténor plus haut que le *si* bémol. Mais sa richesse ne se borne pas là. Outre cette vaste gamme, qu'il peut parcourir chromatiquement, il possède encore, à l'extrême grave, quatre notes énormes et magnifiques dites *pédales*, sans doute à cause de la ressemblance de leur sonorité avec celle des sons très bas de l'orgue, qu'il est assez difficile de bien écrire, et qui sont inconnues même de beaucoup d'exécutants. Ces notes sont : *si* bémol, *la*, *la* bémol et *sol*, au-dessous des portées (clef de *fa*), et conséquemment au-dessous du dernier *ut* bas du violoncelle. Elles sont isolées du reste de la gamme par une lacune qui les sépare du *mi* naturel bas, les cinq notes intermédiaires *si*, *ut*, *ut* dièze, *ré* et *mi* bémol manquant tout-à-fait. Les vibrations des notes pédales sont lentes et demandent beaucoup d'air; il faut donc, pour qu'elles puissent bien sortir, leur donner une assez longue durée, les faire se succéder lentement, et les entremêler de silences qui permettent à l'exécutant de respirer. Il faut avoir soin aussi que le morceau où elles figurent soit écrit généralement assez bas pour que les lèvres du tromboniste aient pu graduellement s'accoutumer aux intonations très graves. La meilleure manière de prendre les pédales est de faire sur la première (*si* bémol) un saut de quinte ou d'octave, en partant du *fa* ou du *si* bémol au-dessus; puis, après avoir permis une respiration, de passer en descendant chromatiquement au *la* et au *sol* dièze (le *sol* naturel est plus difficile, d'une rudesse extrême et d'une émission très chanceuse). C'est du moins ainsi que, dans une messe de *Requiem* moderne, l'auteur a amené ces trois notes; et bien qu'à la première répétition de son ouvrage, sur les huit trombonistes qui devaient les faire entendre, cinq ou six se fussent écriés qu'elles n'étaient pas possibles, les huit *si* bémols, les huit *la* et les huit *sol* dièzes n'en sortirent

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3 et 4 de l'année 1842.

pas moins très pleins et très justes, et donnés par plusieurs artistes qui, n'ayant jamais essayé de les faire entendre, ne croyaient pas à leur existence. La sonorité des trois notes pédales parut même beaucoup plus belle que celle du *fa* dièze (bien connu), précédant le *fa* naturel qui amenait le contre *si* bémol.

Cet effet de trombones est placé, dans l'ouvrage que je viens de citer, au-dessous d'une harmonie de flûtes à trois parties, en l'absence des voix et de tous les autres instruments. Le son des flûtes, séparé de celui des trombones par un intervalle immense, semble être ainsi la résonnance harmonique suraiguë de ces pédales, dont le mouvement lent et la voix profonde ont pour but de redoubler la solennité des silences dont le chœur est entrecoupé, au verset : « *Hostias et preces tibi laudis offerimus.* »

J'ai dit plus haut que le *mi* bémol grave manquait au trombone ténor, et se trouvait compris dans la lacune qui sépare des pédales le dernier *mi* naturel bas; je crois devoir le répéter encore, cette note donnant constamment lieu à une foule d'erreurs dans les partitions même les plus savamment ordonnées. Ainsi l'un des maîtres actuels, dont l'habileté dans l'art de l'instrumentation est une des qualités éminentes et incontestées, a commencé son dernier opéra par plusieurs *mi* bémols graves du troisième trombone ténor. C'est l'ophicléide qui les exécute, le trombone ne fait que les doubler à l'octave supérieure, et l'auteur ne s'est peut-être jamais aperçu que son *mi* bémol bas n'était pas donné par l'instrument pour lequel il l'écrivit.

Une autre particularité du trombone ténor peu connue des compositeurs, c'est la difficulté et même l'impossibilité, dans certains cas, qu'il éprouve à faire les deux notes *la* dièze *si*, ou *si* bémol *ut* bémol de l'octave inférieure, dans les portées (clef de *fa*), se succéder avec quelque rapidité. Le passage de l'une à l'autre exigeant un changement énorme dans la position de la coulisse de l'instrument, et, par conséquent, un allongement considérable du bras de l'exécutant, ne peut s'effectuer que dans un mouvement très modéré. Un maître célèbre ayant écrit cette succession rapide *si*, *la* dièze, *si*, répétée plusieurs fois, les trombonistes de l'orchestre du Théâtre-Italien s'y prirent, pour l'exécuter, comme les joueurs de cor russe, dont chacun ne fait qu'une note; l'un donnait le *si* naturel et l'autre le *la* dièze, au grand divertissement des autres musiciens, riant surtout de la peine qu'avait le second trombone à placer son *la* dièze à contre-temps.

Le trombone basse est au trombone ténor, quant à son timbre et à son étendue, à peu près comme la voix de basse est à la voix de ténor. Il s'élève moins haut d'une quinte, et descend plus bas d'une quarte augmentée. Donc, en admettant que, pour l'orchestre, on ne pousse le trombone ténor que jusqu'au *si* bémol aigu, il ne faudrait écrire le trombone basse que jusqu'au *mi* bémol, bien qu'il puisse, entre les mains de certains exécutants exceptionnels, monter beaucoup plus haut. Au grave, il descend chromatiquement jusqu'au *si* bémol au-dessous des portées (clef de *fa*), et remplit ainsi la lacune qui existe sur le trombone ténor entre le dernier *mi* naturel bas et les pédales. Mais dans le fait le trombone ténor descend plus bas que le trombone basse, puisque celui-ci n'a pas les trois notes pédales, *la*, *la* bémol, *sol*, et que son *si* bémol bas ne sort même que très difficilement. Le son du trombone basse est majestueux, formidable et terrible; c'est à lui qu'appartient de droit la partie grave dans toutes les masses d'instruments de cuivre. Cependant nous avons le malheur à Paris d'en être complétement dépourvus; on ne l'enseigne pas au Conservatoire, et aucun tromboniste n'a encore voulu jusqu'à présent s'en rendre la pratique familière. D'où il suit que la plupart des partitions allemandes modernes et même des anciennes partitions françaises et italiennes, écrites pour des orchestres qui possèdent ou possédaient cet instrument, doivent être plus ou moins dérangées quand on les exécute à Paris. Ainsi, dans le *Freyschutz* de Weber, il y a des *ré* naturels bas au-dessous des portées (clef de *fa*) dans l'accompagnement du chœur des chasseurs; plus loin, à l'entrée de l'ermite, on trouve des *mi* bémols bas. Ces notes sont donc nécessairement entendues à l'octave supérieure, puisque les trois artistes de l'orchestre de l'Opéra se servent exclusivement du trombone ténor, qui ne les a pas. Il en est de même des *ut* naturels graves, soutenus, dans le chœur d'*Alceste* de Gluck : « Pleure, ô patrie, ô Thessalie! » Seulement ici l'effet de ces *contre-ut* est extrêmement important; d'où il suit que leur transposition est déplorable. Le trombone basse ne peut se prêter à des mouvements aussi rapides que les autres instruments de la même nature; la longueur et la grosseur de son tube exigent un peu plus de temps pour entrer en vibration, et l'on conçoit également que sa coulisse, manœuvrée à l'aide d'une rallonge de cuivre qui supplée, dans certaines positions, à la longueur du bras, ne permette pas une grande agilité. De là l'impossibilité réelle où sont les artistes allemands, qui se servent du trombone basse, d'exécuter une foule de passages de nos partitions françaises modernes, que nos trombonistes rendent tant bien que mal sur le trombone ténor. L'imperfection de l'exécution de ces passages, malgré le talent de quelques uns de nos artistes, prouve évidemment qu'ils sont trop rapides, même pour le trombone ténor, et que les trombones en général ne sont point propres à rendre des successions semblables. Cela prouve tout au moins, si l'on suppose que les compositeurs ne sont coupables que d'un peu d'exagération dans la difficulté, qu'il faut toujours se servir des instruments indiqués par eux, et non point d'autres. Malheureusement plusieurs maîtres, sachant bien cependant que dans la plupart de nos orchestres il n'y a que des trombones ténors, s'obstinent à écrire dans leurs partitions : *trombone alto*, *trombone ténor* et *trombone basse*, au lieu d'indiquer formellement 1er, 2e et 3e *trombones ténors*. D'où il suit que pour pouvoir, à l'étranger, exécuter sous ce rapport leurs opéras, comme on les exécute à Paris, il faudrait, sans tenir compte des indications imprimées, se servir des instruments qu'on emploie à Paris. Mais comment admettre en général une pareille latitude dans l'interprétation des voloutés du compositeur? N'est-ce pas ouvrir la porte à toutes les infidélités, à tous les abus? Et n'est-il pas juste que les auteurs souffrent un peu, qui mettent tant de négligence à rédiger leurs œuvres, plutôt que de faire courir la chance de voir les leurs mutilées à ceux qui n'écrivent jamais qu'avec soin et une connaissance approfondie des ressources des instruments?...

Il est difficile de déterminer avec précision le degré de rapidité auquel les trombones peuvent atteindre dans les traits; cependant voilà, je crois, ce qu'on peut dire : dans la mesure à quatre temps et dans le mouvement *allegro*

moderato, par exemple, un trait en croches simples (huit notes par mesure) est faisable sur le trombone basse; les autres trombones, ténor et alto, étant un peu plus agiles, exécuteront sans trop de peine des traits en triolets de croches (12 notes par mesures); mais ce sont les termes naturels de leur agilité; les dépasser, c'est tomber dans le gachis, la confusion, sinon tenter l'impossible.

Le caractère du timbre des trombones varie en raison du degré de force avec lequel le son est émis. Dans le *fortissimo*, il est menaçant, formidable; surtout si les trois trombones sont à l'unisson, ou tout au moins si deux sont à l'unisson, le troisième étant à l'octave des deux autres. Telle est la foudroyante gamme en *ré* mineur sur laquelle Gluck a dessiné le chœur des Furies au second acte d'*Iphigénie en Tauride*. Tel est, et plus sublime encore, le cri immense des trois trombones unis, répondant, comme la voix courroucée des dieux infernaux, à l'interpellation d'Alceste « Ombre! larve! compagne di morte! » dans cet air prodigieux dont Gluck a laissé dénaturer l'idée principale par le traducteur français, mais qui, tel qu'il est cependant, demeure dans la mémoire de tout le monde, avec son malencontreux premier vers : « Divinités du Styx! ministres de la mort! » Remarquons en outre que, vers la fin de la première période de ce morceau, quand les trombones divisés en trois parties répondent, en imitant le rhythme du chant, à cette phrase : « Je n'invoquerai point votre pitié cruelle! » remarquons, dis-je, que par l'effet même de cette division, le timbre des trombones prend à l'instant quelque chose d'ironique, de rauque, d'affreusement joyeux, fort différent de la fureur grandiose des unissons précédents. Dans le *forte* simple, les trombones, en harmonie à trois parties, dans le médium surtout, ont une expression de pompe héroïque de majesté, de fierté, que le prosaïsme d'une mélodie vulgaire pourrait seul atténuer et faire disparaître. Ils prennent en pareil cas, en l'agrandissant énormément, l'expression des trompettes; ils ne menacent plus, ils proclament; ils chantent au lieu de rugir. Dans le *mezzo-forte* du médium, à l'unisson ou en harmonie avec un mouvement lent, les trombones prennent le caractère religieux. Mozart, dans les chœurs des *Prêtres d'Isis*, de *la Flûte enchantée*, a produit d'admirables modèles de la manière de leur donner la voix et les allures pontificales. L'exemple lui en avait été laissé déjà par Gluck, dans le chœur des Prêtres de Diane au troisième acte d'*Iphigénie en Aulide* : « Pour prix du sang que nous allons répandre. »

Le *pianissimo* des trombones appliqué à des harmonies appartenant au mode mineur est sombre, lugubre, je dirais presque hideux. Dans le cas surtout où leurs accords sont brefs et entrecoupés de silences, on croit entendre des monstres étranges exhaler dans l'ombre les gémissements d'une rage mal contenue. On n'a jamais, à mon sens, tiré un parti plus dramatique de cet accent spécial des trombones, que ne le firent Spontini dans son incomparable Marche funèbre de la *Vestale* : « Périsse la Vestale impie! » Gluck, dans les gammes descendantes de l'air : « Caron t'appelle, » au troisième acte d'*Alceste*, et Beethoven dans l'immortel duo du second acte de *Fidelio*, chanté par Léonore et le geôlier creusant la fosse du prisonnier qui va mourir.

L'habitude prise aujourd'hui par quelques maîtres de former un quatuor des trois trombones et de l'ophicléide, en confiant à celui-ci la vraie basse, n'est peut-être pas irréprochable. Le timbre des trombones, si mordant, si dominateur, n'est point le même, il s'en faut, que celui de l'ophicléide, et je crois qu'il est beaucoup mieux de ne faire que redoubler la partie grave par cet instrument, ou, tout au moins, de donner une basse correcte aux trombones, en écrivant leurs trois parties comme si elles devaient s'entendre seules.

Le système des pistons adapté au trombone lui donne beaucoup d'agilité, mais en lui faisant perdre un peu de sa justesse. On conçoit en effet que la coulisse mobile, obéissant instantanément à la moindre impulsion, fasse, si l'exécutant a l'oreille délicate, du trombone ordinaire le plus juste des instruments à vent, et que le trombone à pistons privé de la coulisse, se trouve par cela même rangé dans la catégorie des instruments à intonations fixes, auxquelles les lèvres ne peuvent apporter que de très légères modifications. On écrit souvent pour le trombone alto à pistons des solos chantants. Bien phrasée, une mélodie peut avoir ainsi beaucoup de charme; c'est pourtant une erreur de croire que, confiée à un véritable virtuose, elle en aurait moins sur le trombone à coulisse; M. Dieppo l'a prouvé maintes fois victorieusement. D'ailleurs, je le répète, à moins qu'il ne s'agisse de l'exécution de dessins rapides, l'avantage d'une plus grande justesse doit paraître considérable, et entrer pour beaucoup dans la détermination des compositeurs.

Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spontini, et quelques autres, ont compris toute l'importance du rôle des trombones; ils ont appliqué avec une intelligence parfaite à la peinture des passions humaines, à la reproduction des bruits de la nature, les caractères divers de ce noble instrument; ils lui ont en conséquence conservé sa puissance, sa dignité et sa poésie. Mais le contraindre, ainsi que la foule des compositeurs le fait aujourd'hui, à hurler dans un *Credo* des phrases brutales moins dignes du temple saint que de la taverne, à sonner comme pour l'entrée d'Alexandre à Babylone quand il ne s'agit que de la pirouette d'un danseur, à plaquer des accords de tonique et de dominante sous une chansonnette qu'une guitare suffirait à accompagner, à mêler sa voix olympienne à la mesquine mélodie d'un duo de vaudeville, au bruit frivole d'une contredanse, à préparer, dans les tutti d'un concerto, l'avénement triomphal d'un hautbois ou d'une flûte, c'est appauvrir, c'est dégrader une individualité magnifique; c'est faire d'un héros un esclave et un bouffon; c'est décolorer l'orchestre; c'est rendre impuissante et inutile toute progression raisonnée des forces instrumentales; c'est ruiner le passé, le présent et l'avenir de l'art; c'est volontairement faire acte de vandalisme, ou prouver une absence de sentiment de l'expression qui approche de la stupidité.

H. BERLIOZ.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCERTS.

Sixième séance de la GAZETTE MUSICALE. — Madame de Garaudé. — Madame Lozano de Roberts. — M. Amédée Dubois. — M. Henri Herz.

C'est avec le blâme au bout de la plume que nous nous disposons à rendre compte du sixième concert de la *Gazette musicale*, blâme non artistique, mais topographique, et qui nous permet d'exercer notre propension

comme nos droits à la critique. Ce n'est point une heureuse idée que celle d'avoir disposé l'estrade des exécutants, ou le banc des douleurs, comme vous voudrez, ainsi qu'il l'était autrefois dans le salon de M. Pleyel. Les auditeurs placés en long, s'en sont plaints généralement : d'abord, parce qu'ils ne voient ainsi que le dos des spectatrices, et que ceux qui sont au bout du salon n'entendent pas si bien que ceux qui sont près de l'orchestre. C'est, du reste, un préjugé indéracinable chez les amateurs de concerts, qu'ils entendent et comprennent mieux l'exécutant lorsqu'ils le voient agir. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'orchestre au centre du salon, en observant de fermer les portes du milieu, produit un effet plus général, et satisfait mieux, par conséquent, la nombreuse société qui se rend à ces intéressantes séances musicales. C'est qu'il ne faut pas croire que ce soit une petite affaire que la disposition d'un orchestre. Celui de l'Académie royale de musique a subi une infinité de transformations qui n'en ont pas fait cependant le meilleur de l'Europe, sous le rapport de la disposition, et qui laisse beaucoup plus à désirer pour l'effet acoustique, que celui de la *Société des concerts*, quoique la petite salle du Conservatoire ait bien moins de sonorité que celle de l'Opéra.

Quoiqu'il ne soit point question pour la *Gazette musicale* d'un nombreux orchestre, et qu'il ne s'agisse ici que de *musica di camera*, il n'en est que plus essentiel, pour ne pas perdre les nuances de cette musique intime, que l'auditoire soit bien groupé autour des exécutants. M. Alard voulant se faire entendre d'un bout de la salle à l'autre a dit avec une vigueur, une verve, un *brio* dignes de tous nos éloges le sixième quatuor en *sol* de Mayseder, qui est un vrai concerto pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, d'un alto et d'un violoncelle obligés, dans lequel se sont distingués, comme à leur ordinaire, MM. Chaine, Armingaud et Chevillard. Le duo de *Guillaume-Tell* entre Arnold et Mathilde, ce duo à trois mélodies passionnées qui vous berce de toutes les illusions de l'amour a été délicieusement chanté par Alexis Dupont et mademoiselle Lia Duport, qui a dit plus tard la suave romance du même opéra : *Sombres forêts*, etc. Des vocalises de Bordogni, qui peuvent passer pour trois jolis airs italiens, ont été dites avec une grande facilité et beaucoup de charme par le jeune baryton nommé Goldberg, qui se rend en Italie, d'où il nous reviendra sans doute bientôt, ayant conquis une réputation de grand chanteur : il s'est arrangé pour cela avec *il signor* Bordogni, son professeur. Balfe et madame Balfe ont chanté un duo italien du *Bourguemestre de Saardam*, avec autant d'entrain et de gaieté que de volubilité. La cantatrice voulant prouver qu'elle sait *passer du grave au doux, du plaisant au sévère*, nous a dit ensuite d'une manière tout allemande et dans la langue du pays, une mélodie de Schubert : *Ziegenglocklein*, dites : *la Cloche des agonisants*. Et maintenant que Vienne fait envahir l'Europe musicale par ses innombrables pianistes, comme au temps de l'empire nous jetions nos armées sur cette même Europe plus militaire que musicale, il était tout naturel que nous vissions surgir de nouvelles et habiles mains sur le clavier d'un des excellents pianos de M. Pleyel. M. Charles Évers nous a dit un charmant *scherzo* de Mendelsohn, et une étude en octaves composée par lui, dans laquelle il a montré une prestesse, une rapidité vraiment inconcevables si l'on n'avait pris l'habitude, par le temps et les pianistes qui courent, de concevoir tous les prestiges et les prodiges d'exécution sur cet instrument. Alexis Dupont est revenu nous dire une douce élégie biblique, une de ces mélodies primitives et pures comme il s'en est tant échappé de l'âme de Méhul. La romance de *Joseph : A peine au sortir de l'enfance*, a provoqué plusieurs fois dans toute l'assemblée de ces frémissements approbateurs qui valent mieux que les bruyants applaudissements. Cela montre dans les gens les plus blasés sur les grands effets de musique à centaine d'exécutants, qu'il y a tendance à revenir au simple, au naturel, à la vérité. Méhul, notre vieux et mélancolique Méhul, dont nous sommes fier d'avoir reçu des leçons, a eu les honneurs de la séance. Il faut dire aussi que la voix d'Alexis Dupont semble avoir été créée exprès pour chanter cette noble et belle musique, cette musique tranquille et suave qui repose de tout le fracas moderne. MM. Alard, Chaine, Armingaud et Chevillard ont terminé le concert aussi bien qu'ils l'avaient commencé, par le quatrième quatuor de Beethoven, œuvre classique et tout-à-fait dans la forme de ceux de ses prédécesseurs, Haydn et Mozart ; ce qui ne l'a pas empêché de produire beaucoup d'effet sur les amateurs de bonnes choses régulières, des inspirations d'un génie puissant qui semble marcher plus à l'aise en s'appuyant sur la méthode.

— Plusieurs autres concerts intéressants ont été donnés ces jours passés : celui entre autres de madame Zélia de Garaudé, qui a eu lieu le 26 février passé, dans les salons de M. Petzold, et dans lequel on a d'abord entendu un joli trio pour piano, violon et violoncelle, fort bien dit par MM. Gauthier, Lebouc, et l'auteur, M. Albert de Garaudé. Nous avons remarqué un solo de hautbois exécuté par M. Verroust, qui a déployé dans ce morceau un son large et puissant, auquel se sont joints une excellente manière de phraser et un style pur, élégant et facile, exempt de toute prétention. MM. Lendet et Gauthier ont joué une symphonie concertante, composée par M. Charles Dancla pour deux violons, joli morceau de concert qui n'a point, nous en sommes sûr, la prétention de faire oublier les belles symphonies concertantes de Viotti et de Kreutzer. Les deux exécutants l'ont dit avec ensemble, mais quelque peu mécaniquement ; ils ont plus de doigts que d'âme. Bien que nous en soyons toujours à la partie instrumentale de ce concert, nous pouvons dire que mademoiselle Guénée a chanté de ses deux mains expressives sur le piano une mélodie de Schubert dans laquelle elle a mis une expression profonde et vraie, une sensibilité dont nous voudrions la voir plus souvent animée. La partie vocale a été fort bien remplie par la bénéficiaire, madame de Garaudé, et madame Baptiste Quiney. Cette dernière a chanté avec un bon sentiment dramatique deux romances de MM. Vimeux et Elwart et un duo *delle nozze di Lammermoor*, par M. Carafa. Madame de Garaudé a dit ensuite une scène et un air de la *Beatrice di tenda* de Bellini, avec le goût et l'excellente méthode qui distingue sa manière de chanter. *Le Véritable Amour* et *la Marjolaine*, élégantes mélodies de mademoiselle Puget, ont été dites avec autant de grâce que d'esprit. Forcé que nous avons été de nous en aller avant la fin, si nous nous en rapportons à ce qu'il y a de plus menteur en ce monde, au programme, ce concert, qui avait attiré une brillante assemblée, a été terminé par des chansonnettes chantées par M. Oudot, qui a dû beaucoup amuser l'auditoire, car M. Oudot est un *chansonnettier* doué de cette verve, de cet entrain dramatique, mettant

on ne peut mieux en scène ces étincelles musicales qui sont maintenant la petite pièce obligée de tous nos concerts. Nous devons signaler également ici les concerts de madame Lozano de Roberts, émigrée espagnole, à la voix de contralto noble et touchante, qui semble exhaler en chantant les regrets de la patrie absente ; celui de M. Amédée Dubois, violoniste excentrique, original, convaincu, audacieux, qui s'est fait entendre avec beaucoup de succès dans la salle de M. Herz, et ce dernier enfin, qui, dans cette même salle, a donné mercredi passé, 2 mars, le premier des quatre grands concerts qu'il se propose de donner au public. Nous y avons entendu un délicieux solo de cor par M. Gallay, une suave fantaisie sur le violoncelle par M. Franchomme, un grand air de *l'Italiana in Algeri*, chanté par mademoiselle Dabedeilhe d'une voix puissante, audacieuse, mais qui a besoin de s'exercer encore à la vocalisation, seul moyen d'acquérir cette légèreté, ces sons ductiles, qui font valoir d'autant les effets de la voix dramatique. Du reste, mademoiselle Dabedeilhe chante avec beaucoup d'expression, et constamment juste, ce qui est une précieuse qualité. M. Herz nous a fait entendre son quatrième concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre. Le début solo du premier *allegro maestoso* nous a paru quelque peu mesquin et tourmenté ; mais l'*andante-cantabile*, espèce de pastorale, est une ravissante chose, on ne peut mieux accompagnée, on ne peut plus habilement fondue avec l'orchestre, dans lequel scintille à chaque instant de charmantes réponses d'instruments à vent. Le rondo russe est également un fort joli morceau pour les personnes de la moyenne propriété, dans lequel intervient d'une manière originale et piquante un effet de sonnette faisant entendre un *si* obstiné, dominante du ton, qui aurait dû le faire baptiser à plus juste titre par l'auteur de rondeau chinois. M. Herz s'est distingué autant comme exécutant que comme compositeur dans ce premier concert, qui avait réuni une brillante et très nombreuse société.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

. Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *les Huguenots*.—Demain lundi, *la Reine de Chypre*.

. Le titre du ballet que l'on doit monter pour le bénéfice de mademoiselle Nau, indépendamment de *la Rosière de Gand* et du *Chevalier d'Eon*, est un *Caprice de Titania*. L'idée en est attribuée à l'un des auteurs de *Giselle*, M. Théophile Gautier.

. Poultier a déjà répété plusieurs fois *le Comte Ory*, qu'il doit chanter la semaine prochaine.

. Wartel doit, dit-on, quitter l'Opéra à l'expiration de son engagement, dont le terme approche.

. Le grand opéra auquel travaille l'auteur des *Vêpres siciliennes*, et dont M. Halévy a déjà commencé la musique, aura pour titre *Charles IX*.

. Madame Carlotta Grisi est partie vendredi dernier pour Londres, où elle va danser le ballet de *Giselle*, qui doit y être représenté le 5 de ce mois. La gracieuse artiste nous reviendra le 20 avril, au plus tard ; elle est accompagnée de sa sœur, mademoiselle Ernesta Grisi, qui se propose de donner quelques concerts à Londres.

. Demain lundi, le Théâtre-Italien donnera, par extraordinaire, une représentation au bénéfice de Tamburini. On exécutera le *Stabat Mater* de Rossini et l'ouverture de *Maometto II*.

. On assure que *Saffo* sera donnée au Théâtre-Italien avant le 10 mars.

. Outre *le Code Noir*, qui se répète activement à l'Opéra-Comique, il est question aussi d'un opéra en un acte de MM. Scribe et Duport, et dont la musique a été composée par M. Mazas.

. Aujourd'hui séance de la Société des concerts au Conservatoire.

. M. Panseron vient d'être nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome.

. Madame la comtesse Merlin a rouvert ses salons par une brillante soirée musicale, dans laquelle s'est fait entendre l'élite des dilettanti de la capitale. On y a remarqué une petite fille de six ans qui a touché du piano d'une manière extraordinaire. Elle est Anglaise d'origine et se nomme miss Arabella Goddard. Elle a pour maître M. Louel, artiste breton plein de talent et de verve, qui a découvert la petite merveille à Saint-Servan, près de Saint-Malo.

. M. Lebel, ancien inspecteur de la danse à l'Opéra, vient de mourir à l'âge de 85 ans.

. Thalberg, débarqué à Toulon le 24 février, a dû donner un concert à Marseille le 1er mars.

. Il est juste d'accorder une mention à la fantaisie de bravoure composée par M. Charles Pollet, ainsi qu'au duo écossais du même artiste, supérieurement exécutés par lui au concert de Porto. Nous y avons remarqué des effets de puissance tout-à-fait nouveaux.

. M. César-Auguste Franck donnera le vendredi 11 mars, dans les salons de Pape, un concert dans lequel il exécutera sur le piano plusieurs morceaux de sa composition, seul et accompagné par son frère Joseph Franck. M. Panque, mesdames Parmeglani, Zélia de Garaudé et Rouvroi s'y feront entendre.

. Le concert que doit donner mademoiselle Clara Loveday, dans la salle de M. Henri Herz, est toujours fixé au mercredi 9 mars, huit heures du soir. Le bénéficiaire chantera un air de *la Lucia*, le duo de *Norma* avec mademoiselle Villaumi, le duo du *Maître de Chapelle* avec M. Géraldy, et exécutera la fantaisie de *Guillaume Tell*, de Doehler.

. M. Hindle, le célèbre et prodigieux contrebassiste, donnera un concert le jeudi 10 mars dans la salle de M. Henri Herz. MM. Antoine de Kontski, Ruggiero, Lincelle et Haas lui prêteront leur utile concours.

. C'est bien dimanche prochain, à quatre heures et demie très précises, comme nous l'avons annoncé, que le *Stabat* de Pergolèse sera chanté, dans l'église de Saint Germain l'Auxerrois, par M. Ponchard et M. Julien Martin, maître de chapelle de cette paroisse.

. M. Mansui a l'honneur de prévenir les personnes qui se destinent à l'art du piano, qu'il doit très incessamment ouvrir un cours dans les salons de M. Erard.

. Le concert de M. Sowinski est toujours fixé au 14 mars, salle de Herz. Indépendamment de la partie vocale, qui est confiée aux talents de M. et madame Balfe, Ponchard, Géraldy, M. P.. etc., on y entendra une symphonie inédite en cinq parties de M. Sowinski, l'ouverture de *la Reine Hedwige*, et un choix des morceaux de chant. M. Sowinski exécutera sur le piano sa grande fantaisie sur *la Favorite*, un rondo caractéristique, et *les Souvenirs des bords du Rhin*, suivis de nouvelles études.

. On voit en ce moment, dans l'atelier de M. Ingres, un nouvel ouvrage de ce grand artiste : le portrait de M. Cherubini, le doyen des compositeurs de ce temps.

. M. Bigall, chanteur tyrolien, a eu l'honneur d'être entendu dernièrement aux Tuileries. Il a chanté, devant le roi, la reine et la famille royale, plusieurs morceaux de sa composition. LL. MM. et LL. AA. RR. ont applaudi cette voix si juste, si souple et si étendue qui a fait la réputation de M. Bigall en Allemagne, et qui lui a mérité le surnom de *Premier Chanteur des Alpes*. M. Bigall arrive d'Angleterre, où il a obtenu le plus grand succès. Il compte séjourner quelque temps à Paris et se faire entendre sur quelques théâtres de la capitale.

. Un jeune compositeur de grande espérance vient de mourir à Genève : il appartenait à une des meilleures familles de la Havane. M. Martinez, à peine âgé de 19 ans, avait déjà composé plusieurs morceaux très remarquables pour le piano.

. M. Roger, auteur de *l'Avocat*, de *Caroline ou le Tableau*, ainsi que de plusieurs autres comédies et opéra-comiques, vient de mourir à l'âge de soixante-six ans. Encore une place vacante à l'Académie française.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 11.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 13 mars 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



AUJOURD'HUI 13 MARS,

A 2 HEURES,

DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET Cie,

20, rue Rochechouart.

SEPTIÈME CONCERT DE 1841-42.

OFFERT AUX ABONNÉS

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Programme.

1. **Trio** de Beethoven, exécuté par **MM. Pirkhert, Alard** et **Chevillard.**
2. **Air de Joseph**, de Méhul, chanté par **M. Alexis Dupont.**
3. **La Cascade**, de Maurice Bourges; **l'Égyptienne**, de Félicien David; et **le Rendez-vous**, de Rosenhain, mélodies de **l'Album de Chant** de la *Gazette musicale*, chantées par **Mlle Lia Duport.**
4. **Romances** de Mozart et Donizetti, chantées par **M. Goldberg.**
5. **Duo de Robert-le-Diable**, chanté par **MM. Alexis Dupont** et **Tagliafico.**
6. **Quatuor** d'Onslow, exécuté par **MM. Alard, Chevillard, Armingaud** et **Chaine.**
7. **Le Moine**, de Meyerbeer, chanté par **M. Tagliafico.**
8. **Li Marinari**, de Rossini, chanté par **MM. Alexis Dupont** et **Goldberg.**
9. **Air du Crociato**, de Meyerbeer, chanté par **Mlle Lia Duport.**
10. **Sextuor** d'Onslow, exécuté par **MM. Pirkhert, Alard, Chevillard, Armingaud, Chaine** et **Hindlé.**

Le piano sera tenu par M. Schimon.

LA MÉLODIE ET LA FIÈVRE.

I.

O mélodie, que tu es belle! que tu es jeune! que tu es fraîche! que je suis heureux de t'avoir retenue, de te posséder, de te redire intérieurement! Tu es le charme de mon esprit et la volupté de mon cœur! Quand par hasard tu m'échappes, je te cherche, je te rappelle, et aussitôt tu me reviens, toujours avec la même grâce, avec le même sourire!

Béni soit celui qui t'a conçue et mise au monde! Ah! que je voudrais le connaître, cet artiste divin dont le souffle t'a lancée dans l'espace! Combien je l'aimerais! combien je le remercierais! Et à quoi bon? N'a-t-il pas été plus heureux que moi, lorsque tu es sortie de son âme, lorsqu'il t'a enfantée avec délices, et qu'il a pu juger, comme l'a fait Dieu lui-même, que son œuvre était digne d'enthousiasme et d'amour?

Béni soit le moment où je t'ai entendue! Je ne voulais pas aller à ce concert, parce que je déteste les concerts,

parce que rien ne m'est plus odieux que cette obligation d'écouter dix morceaux qui se suivent sans autre raison que le caprice d'un programme à toute minute dérangé par d'autres caprices, qui n'ont entre eux nul rapport de style, nulle parenté de sentiment, qui s'entrechoquent plutôt qu'ils ne s'enchaînent, que j'ai subis cent fois, et que je ne veux plus subir.

Mais un secret instinct m'avertit qu'elle y serait. Elle, qui est belle, jeune et fraîche comme toi, Elle, que j'aime encore plus que toi, et dont, hélas! je ne suis pas maître comme de toi! J'y courus, je l'aperçus. Nos regards échangèrent le salut le plus tendre. Nous ne pouvions nous parler; mais quand je t'entendis, je crus que c'était sa voix, sa douce voix, qui murmurait des notes angéliques à mon oreille. Mes yeux rencontrèrent les siens et s'y attachèrent, sans qu'elle essayât de se dérober à cette lointaine étreinte. Nous restâmes ainsi, tant que dura le prestige. Tu me parlais pour elle, et j'en suis sûr, tu lui parlais aussi pour moi! Le concert s'acheva je ne sais comment : je n'en ai gardé ni impression, ni trace aucune; je ne me souviens que d'Elle et de toi!

O ma chère mélodie, ne m'abandonne jamais! Quelle aimable compagne j'ai en toi dans mes travaux du jour, dans mes rêves de la nuit! Tu te glisses légèrement à travers toutes mes occupations, toutes mes pensées; tu m'en distrais sans m'en détourner; tu m'en allèges le poids; tu m'en sauves la monotonie! Il me semble que c'est Elle qui s'avance à petits pas vers moi, sans que je m'en doute, et qui me frappe doucement sur l'épaule, comme pour dire : « Me voilà! »

II.

Ne me demandez pas ce que j'ai!..... Mon pouls bat vite et fort; j'ai chaud et froid; j'étouffe et je frissonne. Que m'importe?... Elle l'a voulu : je lui dois tout ce que je souffre, et je souffre horriblement. Mais de tous mes maux, savez-vous quel est le plus cruel? J'ai presque honte de vous le dire : c'est cette mélodie que j'aimais tant, cette mélodie qui faisait mon bonheur, ma joie, et qui maintenant fait mon supplice!...

Ah! si vous saviez comme elle me poursuit, comme elle me harcèle! Pas un instant de trêve, pas de merci! Je voudrais penser, travailler, lire : elle est là qui m'obsède; je vous parle, et je l'entends! Plus je me consume en efforts pour la chasser, plus elle s'obstine à revenir; et à peine a-t-elle fini qu'elle recommence. Si je veux la combattre en lui opposant d'autres mélodies, elle se mêle aux airs que j'essaie, en brise le rhythme, en trouble le mouvement, le ralentit, l'accélère, au point que les mélodies estropiées, mutilées, mises en déroute complète, s'évanouissent devant leur ennemie triomphante, qui redouble d'insolence et d'importunité!

C'est surtout pendant la nuit, quand le sommeil que j'attends, que j'implore, et qui ne vient plus qu'à regret, effleure enfin ma paupière, que la terrible mélodie se fait un jeu de me tourmenter. Alors elle s'approche de moi, comme ces gens à grossière malice qui vous réveillent en disant : « Dormez-vous? » Elle ne chante plus qu'à demi-voix, avec une sourdine; elle s'arrête, s'interrompt, pour que je m'épuise à la chercher, à rejoindre ses fragments épars, à renouer ses phrases suspendues; car, voyez la fatalité! je voudrais me délivrer d'elle, et du moment où j'en ai entendu seulement une note, il faut que je l'achève, il faut que je la dise tout entière! Je ne puis la laisser boiteuse ou tronquée : une loi inexorable me condamne à ne pouvoir ni vivre avec elle, ni m'en passer.

Je ne savais pas ce que c'était qu'un remords, je commence à le comprendre! Non certes, si j'avais commis un crime, si quelque poids accablant chargeait ma conscience, je ne serais pas plus malheureux!

Grétry a connu cette douleur, mais dans une position toute différente de la mienne : « J'étais conduit, dit-il, » aux portes du tombeau par de violents accès de fièvre » que j'éprouvais depuis un mois, lorsque l'auteur des » *Deux Avares* se présenta chez moi. On lui dit que j'é» tais très mal; cependant, comme je fus le premier à » lui parler de l'ouvrage que nous venions de terminer, il » glissa sous mon chevet une lettre cachetée, en me recom» mandant de ne point l'ouvrir que ma santé ne fût réta» blie. Tout le monde connaît l'inquiétude que donne un » paquet cacheté; je l'ouvris derrière mes rideaux, et je » trouvai le chœur des janissaires, que l'auteur disait né» cessaire à sa pièce, et qu'il me priait de mettre en mu» sique le plus tôt possible. Il fut obéi; dans l'instant j'y » travaillai malgré moi. Je crus, après m'être débarrassé » de ce fardeau, retrouver le repos, qui m'était si né» cessaire; mais non, la crainte d'oublier ce que je ve» nais de faire me poursuivit pendant quatre jours et » quatre nuits. J'entendais exécuter ce chœur avec toutes » ses parties. J'avais beau me dire qu'il était impossible » que je l'oubliasse; j'avais beau m'occuper fortement de » quelque autre objet pour me distraire; j'entrais inuti» lement dans les détails d'une partition, en me disant : » Les violons feront ce trait, les bassons soutiendront cette » note, les cors donneront ou ne donneront pas, etc., » etc..... après quelques minutes, un orchestre infernal » recommençait encore :

Oh! qu'il est bon, qu'il est divin!...

» Mon cerveau était comme le point central autour du» quel tournait sans cesse ce morceau de musique sans que » je pusse l'arrêter. Si l'enfer ne connaît pas ce genre de » supplice, il pourrait l'adopter pour punir les mauvais » musiciens. Pour me préserver d'un délire mortel, je » crus qu'il ne me restait d'autre remède que d'écrire ce » que j'avais dans la tête; j'engageai mon domestique à » m'apporter quelques feuilles de papier. Ma femme, qui » était sur un lit de repos à mes côtés, s'éveilla et me » crut agité d'un délire semblable à celui que j'avais eu » quelques jours auparavant; j'eus peine à lui persuader » l'horreur de ma situation, et les fruits que j'attendais » de mon travail : j'achevai ma partition au milieu de ma » famille muette, après quoi je rentrai dans mon lit, où » je trouvai le repos. »

Le remède qui sauva Grétry ne peut me servir à moi, qui ne suis pas l'auteur de la mélodie, qui n'ai pas enfanté mon bourreau! Que ferai-je donc pour ne pas succomber à la rigueur de mes tortures? Comment ferai-je pour oublier la mélodie, et celle dont elle me ramène incessamment l'image?

Ah! s'il y avait encore de cette bonne eau du Léthé!..

. . . .

Voilà mon médecin qui me prescrit quelques doses de quinine.

Paul Smith.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Onzième article.*)

Nous terminerons l'étude des instruments à vent par quelques mots sur l'horrible famille des Bugles. Je me suis souvent demandé à leur sujet si le mot *bugle* venait de *beugler*, ou si beugler venait de bugle. C'est qu'en effet, depuis le plus grand jusqu'au plus petit, je ne connais rien de plus disgracieux que la voix de ces instruments, rien qui soit plus aisément faux, et d'une sonorité moins noble.

Le bugle simple ou clairon possède en tout six notes, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, en allant du grave à l'aigu du premier *ut* au dessous des portées (clef de *sol*), jusqu'à sa double octave haute; encore ce second *ut* aigu est-il peu praticable sur les deux tons hauts de l'instrument. On voit que ces ressources sont extrêmement bornées. Il y a des bugles en *si bémol*, en *ut*, et en *mi bémol*. Les fanfares qu'ils peuvent exécuter, roulant toujours exclusivement sur les trois notes de l'accord parfait, sont nécessairement d'une monotonie assez voisine de la platitude.

Les bugles ne me paraissent pas beaucoup plus haut placés dans la hiérarchie des instruments de cuivre, que ne le sont les fifres parmi les instruments de bois. Les uns et les autres ne peuvent guère servir qu'à conduire des conscrits à la parade; bien qu'à mon sens, une pareille musique ne dût jamais être entendue par nos soldats jeunes ou vieux : il n'y a point de nécessité de les accoutumer à l'ignoble. Comme le son du bugle est très fort, il n'est pas impossible que l'occasion se présente de l'employer dans l'orchestre, pour accroître la violence de quelque cri terrible des trombones, des trompettes et des cors unis; c'est probablement tout ce qu'on en peut attendre.

Dans les musiques de cavalerie, et même dans certains orchestres d'Italie, on trouve des bugles à sept clefs qui parcourent chromatiquement une étendue de plus de deux octaves, à partir du *si naturel* au-dessous des portées (clef de *sol*) jusqu'à l'*ut* au-dessus. Ils ne manquent pas d'agilité, plusieurs artistes en jouent même d'une façon remarquable; mais le timbre du bugle à clefs ne diffère pas de celui du clairon ou bugle simple, et, malgré l'affection que lui portent encore quelques compositeurs, il ne peut être comparé ni pour le caractère du son, ni pour la justesse, au cornet à pistons qu'on lui préfère généralement aujourd'hui.

Les *ophicléides* sont les altos, les basses et les contrebasses du bugle. Mais au moins les ophicléides-basses sont-ils d'une grande utilité pour tenir la partie grave des grandes masses d'harmonie. Leur étendue est de trois octaves et une note; ils la parcourent chromatiquement depuis le *si naturel* au-dessous des portées (clef de *fa*) jusqu'à l'*ut* au-dessus (clef d'*ut* 4e); il est prudent toutefois de n'écrire dans le haut que jusqu'au *sol* ou au *la* au-dessus des portées (clef de *fa*). Il y a des ophicléides-basses dans deux tons en *ut* et en *si bémol*. Ce dernier est utile quand on a besoin, pour un effet saillant, des notes *si bémol* et *la naturel* bas produites par son *ut* et son *si naturel*, et qui manquent par conséquent sur l'ophicléide en *ut*. Le timbre de ces sons graves est rude, mais il fait merveilles dans certains cas sous des masses d'instruments de cuivre. Les notes très hautes ont un caractère sauvage dont on n'a peut-être pas encore su tirer parti. Le médium, surtout lorsque l'exécutant n'est pas très habile, rappelle trop la sonorité des serpents de cathédrale et des cornets à bouquin; je crois qu'il faut rarement le laisser à découvert. Rien de plus grossier, je dirai même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmonier avec le reste de l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de solos pour le médium de l'ophicléide, dans quelques opéras modernes : on dirait d'un taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon.

L'ophicléide est encore à cette heure mal étudié. Les bons exécutants sont rares; ils laissent en général beaucoup à désirer sous le double rapport de la justesse et de la fixité des sons; mais M. Caussinus, le véritable maître de cet instrument, ayant été choisi récemment pour l'enseigner au Gymnase musical militaire, nous pouvons espérer de voir dans quelques années un perfectionnement sensible dans cette branche de l'exécution. Pourquoi donc n'y a-t-il pas de classe d'ophicléide au Conservatoire?...

Les *ophicléides-altos* sont en *fa* et en *mi bémol*. On les écrit l'un et l'autre sur la clef de *sol*, comme des cors. Leur étendue est à peu près la même que celle des ophicléides-basses; il est bon cependant de ne pas prodiguer les deux premières notes graves, ni les quatre ou cinq dernières aiguës. On les emploie dans les musiques militaires pour remplir l'harmonie ou pour doubler le chant; mais leur timbre est généralement fort désagréable, et ils manquent de justesse : de là l'abandon à peu près complet où ces instruments sont tombés aujourd'hui.



Les ophicléides contre-basses, ou ophicléides-monstres, pourraient, dans les très grands orchestres, être vraiment utiles; mais, jusqu'à présent, personne n'a pu ou voulu en jouer à Paris; ils exigent une dépense d'air qui fatigue les poumons de l'homme le plus robuste. Ils sont aussi en *fa* et en *mi bemol*, à la quinte au-dessous des ophicléides-basses en *ut* et en *si bémol*.

On remplace quelquefois les clefs de l'ophicléide-basse par quatre pistons : l'étendue de l'instrument reste la même, mais il devient moins juste et plus lourd.

Le *bombardon* est un ophicléide contre-basse en *fa* à *trois pistons*. On se trompe, en général, sur son étendue au grave, en la supposant plus grande qu'elle n'est réellement. Le bombardon ne descend qu'au premier *fa dièze* au-dessous des portées (clef de *fa*), lequel *fa* donne, en conséquence du ton de l'instrument, le *si naturel* au-dessous, c'est-à-dire l'unisson de la première note grave de l'ophicléide en *ut*. Or, l'ophicléide en *si bémol* donnant ce même *si naturel* qui produit un *la*, il s'ensuit qu'il a, par le fait, une note grave de plus que le bombardon dont le *fa dièze* produit seulement un *si*. Cet instrument ne peut exécuter que des successions très lentes; les traits lui sont absolument interdits.

Une invention précieuse pour la beauté du son qu'elle donne aux ophicléides, est celle que vient de faire à Bruxelles M. Sax. Il s'agit du remplacement de l'embouchure par un bec de clarinette. Les ophicléides deviennent ainsi des instruments de cuivre à anches; la différence de sonorité et de timbre qui résulte pour eux de ce système est tellement à leur avantage, au dire de tous

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4 et 10 de l'année 1842.

ceux qui ont pu en juger, que, très probablement, l'*ophicléide à bec* deviendra d'un usage général dans quelques années.

Le *serpent*, instrument de bois recouvert en cuir, et à embouchure, a la même étendue que l'ophicléide-basse, avec un peu moins d'agilité, de justesse et de sonorité. Il a deux notes, le *ré* et le *sol* du médium dans les portées (clef de *fa*) beaucoup plus fortes que les autres; de là des inégalités de son choquantes, que les exécutants doivent s'appliquer à pallier de leur mieux. Le serpent est en *si bémol*; il faut l'écrire, en conséquence, un ton au-dessus du son réel, comme l'ophicléide-basse en *si bémol*. Son timbre essentiellement barbare eût convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des druides, qu'à celles de la religion catholique où il figure toujours; monument monstrueux de l'inintelligence et de la grossièreté de sentiment et de goût qui, depuis un temps immémorial, dirigent, dans nos temples, l'application de l'art musical au service divin. Il faut excepter seulement le cas où l'on emploie le serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies iræ*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors; il semble même revêtir une sorte de poésie lugubre, en accompagnant ces paroles où respirent tous les épouvantements de la mort et des vengeances du Dieu jaloux. C'est dire aussi qu'il sera bien placé dans les compositions profanes, lorsqu'il s'agira d'exprimer des idées de cette nature, mais alors seulement. Il s'unit mal, d'ailleurs, aux autres timbres de l'orchestre; et comme basse d'une masse d'instruments à vent, l'ophicléide lui est de beaucoup préférable.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

HALÉVY
ET
LA REINE DE CHYPRE.

(Second article*.)

Pour me résumer au sujet du changement de direction qu'on remarque dans le talent d'Halévy, à partir de *la Juive*, je dirai que ce compositeur a renoncé au style stéréotypé de l'opéra français moderne, sans dédaigner toutefois les qualités qui le caractérisent. Ce n'est qu'en procédant ainsi qu'Halévy a évité le danger de s'égarer faute d'un style quelconque. Et ce n'est pas un instinct aveugle, c'est la réflexion qui l'a conduit là.

Ce style consiste à tâcher de produire au-dehors, avec le plus de clarté et de succès possible, ce qui se passe en nous, sous des formes en harmonie avec l'esprit du temps. Or, à mesure que l'artiste se subordonne aux impressions de son époque et s'efface devant elle, il est clair que son style doit perdre en indépendance et en valeur; mieux au contraire il saura exprimer son intuition intime, individuelle, plus le style s'ennoblira et s'élèvera. Le maître qui a la conscience complète de son intuition pourra seul frapper le style de son époque d'une empreinte puissante et durable. D'un autre côté, l'artiste qui connaît toute l'importance du style pourra seul révéler complétement ses impressions et ses idées.

On voit par là qu'il s'ouvre deux fausses routes où une époque peut s'engager. Les compositeurs peuvent s'affranchir de tout style, ou bien il arrive que le style en se généralisant devient maniéré : là où ces deux aberrations se manifestent, on peut admettre comme chose certaine que la décadence de l'art musical est imminente. Presque tous les jeunes compositeurs contemporains se sont égarés dans une de ces deux voies, et c'est sans doute la mollesse, l'indolence avec laquelle la plupart d'entre eux se laissent aller à la manière, qui est cause qu'ils n'ont point subi l'influence de la brillante énergie avec laquelle Halévy vient de pousser le style du grand opéra français dans une route nouvelle.

C'est là un phénomène d'une importance affligeante, et je crois devoir en rechercher les causes, et m'expliquer à cet égard avec une entière liberté; cela est d'autant plus nécessaire que je ne me souviens pas que jusqu'à présent on ait accordé à cette circonstance l'attention qu'elle mérite. On ne saurait nier que depuis l'époque où le talent d'Auber fleurit dans tout son éclat, la musique française, à laquelle il a imprimé un nouvel essor avec autant de puissance que de bonheur, ne se soit corrompue et ne soit déchue de jour en jour. Pour arriver tout de suite au dernier degré de décadence et de dégénérescence, il suffira de signaler les misérables productions qui composent, conjointement avec les chefs-d'œuvre du génie français, le répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique. On a peine à concevoir qu'une telle constitution naturelle, où même les plus jeunes d'entre nous ont eu l'occasion de saluer le joyeux avénement d'œuvres de premier ordre, paraisse être condamnée à produire au grand jour, de mois en mois, de piteuses rapsodies (à part quelques exceptions peu nombreuses) que le goût le plus énervé ne saurait trouver supportables. Comme ce qui les caractérise, c'est surtout la nullité la plus absolue, le manque total de force et d'inspiration, on doit être d'autant plus surpris que ces compositions soient beaucoup moins l'œuvre de maîtres qui se survivent, que de jeunes gens sur lesquels repose l'avenir de la musique en France. Qu'on ne nous parle pas de l'épuisement d'Auber! Sans doute ce maître illustre est parvenu à l'extrême limite de sa carrière artistique, où la puissance créatrice doit s'arrêter, où elle ne saurait se renouveler; où l'artiste doit restreindre ses efforts à se maintenir au point où il est parvenu, et à conserver sa gloire intacte. Sans doute c'est la position la plus périlleuse pour un artiste, vu qu'elle penche vers le déclin; et si cette persévérance à se retrancher dans un système de productions arrêté et immuable doit conduire inévitablement à la monotonie, et restreindre la sphère du compositeur, nous devons reconnaître d'un autre côté que nul ne sait comme Auber donner la vie et la grâce aux formes inventées par lui, les construire, les polir et les façonner avec une sûreté et une perfection merveilleuses. Avant tout et toujours, c'est précisément la considération que ces formes ont été inventées par lui, qui nous inspire la plus profonde estime pour son beau talent, et on lui accorde volontiers d'employer exclusivement des formes qui lui sont familières à juste titre.

Mais si éloignés que nous soyons de signaler Auber comme le corrupteur du goût musical, on ne saurait nier que le style créé par lui, ainsi que nous l'avons exposé plus haut, ne paraisse avoir perdu nos jeunes compositeurs à tout jamais. Il semble qu'ils n'ont rien compris

(*) Voir le numéro 9 de la *Gazette musicale*.

à sa manière, sinon les procédés mécaniques, et que c'est là tout ce qu'ils ont trouvé digne d'être imité. Quant à l'esprit, la grâce, la fraîcheur, qui vous enchantent dans les productions du maître, vous n'en trouvez pas l'ombre chez ses copistes.

Maintenant que nous savons à quoi nous en tenir sur les contemporains, ou les successeurs d'Auber, comme vous voudrez les appeler, et que nous avons constaté l'impuissance et la faiblesse qui les caractérisent, nous pourrions nous expliquer facilement pourquoi aucun d'eux n'a osé s'engager dans la route si glorieusement frayée par Halévy dans *la Juive*, malgré tous les bruyants applaudissements qui ont salué cette œuvre capitale. Nous l'avons dit, ce qui forme le trait distinctif du talent d'Halévy, c'est l'intensité de la pensée, l'énergie concentrée; or, ces qualités et la richesse exubérante des formes dans lesquelles elles se manifestent, et qui sont tout à la fois indépendantes et travaillées avec le plus grand soin, tout cela écrasait cette race de pygmées, auxquels la musique ne semble s'être révélée que sous la forme de la mesure à trois-huit, de couplets et de quadrilles. Si donc ils ne reconnurent point que c'était en se jetant hardiment dans cette nouvelle carrière qu'ils devaient chercher leur salut, nous en trouverons la raison dans la profonde démoralisation artistique dans laquelle ils sont tombés dès le premier jour où ils entrèrent dans la carrière des arts; car avec un peu de verve, un peu d'ess r dans l'âme, ils se seraient élancés sur les traces de l'auteur de *la Juive*.

Mais si Halévy n'a pas exercé une puissante action sur les artistes qui l'entourent, qu'il porte ses regards sur l'Allemagne. Les Allemands, qui abandonnent facilement et volontiers leurs scènes aux étrangers, s'étaient complu à apprécier jusque dans les plus minces détails la musique voluptueuse de Rossini; puis ils se prirent d'enthousiasme aux ravissantes mélodies de *la Muette de Portici*, et ils ne voulurent plus entendre sur la scène que la musique française, qui avait dès lors détrôné la musique italienne. Toutefois, il ne vint à l'idée d'aucun compositeur allemand de choisir un modèle parmi les Français ou les Italiens, d'écrire dans le goût d'Auber ou de Rossini. Dans leur loyauté exempte de préjugés, ils accueillirent ce qui leur venait du dehors, et en jouirent avec reconnaissance. Mais l'œuvre de l'étranger n'était appréciée que comme telle, et leur resta étrangère : elle n'eut point prise sur leur façon de penser, de sentir et de produire. La musique d'Auber, précisément parce qu'elle était fortement empreinte de l'esprit de nationalité, a bien pu électriser le public allemand, mais sans éveiller les sympathies complètes que nous éprouvons pour une production à laquelle nous livrons sans réserve notre âme et nos facultés. Voilà comment il faut expliquer ce fait assez bizarre, que pendant long-temps sur les théâtres de l'Allemagne on n'ait à peu près entendu que de la musique française, sans qu'un seul compositeur ait manifesté l'intention de se familiariser avec le style et les brillantes ressources de cette école; et pourtant les artistes pouvaient espérer, en suivant cette voie, de répondre aux exigences momentanées du public.

Tout au contraire, *la Juive* d'Halévy fit une forte et double impression en Allemagne : non seulement la représentation de cette œuvre constata la puissance qui ravit et qui secoue l'âme profondément, mais elle sut éveiller ces sympathies internes et externes qui dénotent la parenté. Ce fut avec un étonnement plein de bonheur et à sa grande édification, que l'Allemand reconnut dans cette création, qui renferme d'ailleurs toutes les qualités qui distinguent l'école française, les traces les plus frappantes et les plus glorieuses du génie de Beethoven, et en quelque sorte la quintessence de l'école allemande. Mais quand même cette parenté ne se fût pas manifestée tout d'abord d'une manière si évidente, le style d'Halévy, dans sa diversité, dans son universalité, tel enfin que nous avons essayé de le caractériser plus haut, eût suffi pour donner à *la Juive* une haute importance aux yeux du musicien allemand. Car ce furent précisément les qualités inhérentes à la manière d'Auber, qualités souvent brillantes, mais qui, dans tous les cas, sont restreintes à une sphère très étroite, qui détournèrent les Allemands de l'imitation de ce compositeur. Le style d'Halévy qui se meut avec plus de liberté, l'énergie passionnée qui se révèle dans sa musique, lui donnent une puissante influence sur les facultés musicales des Allemands. Par cette action sympathique elle leur a montré comment ils pourront paraître de nouveau dans le domaine du drame musical, — qu'ils semblaient avoir abandonné complétement, — sans renoncer à leur individualité, sans choquer le génie national, et en effacer le caractère par l'imitation d'un *faire* étranger. Les choses mûrissent lentement en Allemagne, et la mode y exerce peu d'influence sur les productions de l'art. Toutefois, dans plus d'un ouvr g publié récemment, on reconnaît déjà clairement qu'une époque nouvelle s'annonce pour la musique dramatique de nos voisins. Quand le temps sera venu, nous montrerons jusqu'à quel point l'infl ence exercée par Halévy y aura contribué. Nous nous bornerons à faire observer pour le moment que cette influence sera plus sensible que celle-là même qui part des coryphées modernes de l'école allemande actuelle, parmi lesquels Mendelsohn-Bartholdy est sans contredit le plus remarquable; c'est en lui que la véritable nature allemande se révèle de la manière la plus caractéristique. Le genre d'esprit, d'imagination, toute la vie intérieure enfin, qui se révèlent dans ses compositions instrumentales si finies dans les plus petits détails, la quiétude pieuse que respirent ses compositions religieuses, tout cela est profondément allemand, mais cela ne suffit pas pour écrire de la musique dramatique; cette piété paisible et résignée est même en opposition directe avec l'inspiration qu'exige le drame. Pour écrire un opéra, il faut au compositeur des *passions fortes et profondes*, et de plus il doit posséder la faculté de les peindre *vigoureusement et à grands traits*. Et voilà précisément ce qui manque à Mendelsohn-Bartholdy; aussi, quand ce compositeur distingué a voulu s'essayer dans le drame, est-il resté au-dessous de lui-même.

Ce n'est donc pas de ce côté qu'on peut espérer voir partir une action énergique et féconde qui puisse vivifier de nouveau la musique dramatique en Allemagne. L'impulsion donnée par Halévy, provenant d'un talent étranger à la vérité, mais qui a une affinité intime avec l'esprit allemand, aura des résultats bien autrement décisifs. Et pour qui sait apprécier la solidité, la dignité de la musique allemande, l'influence exercée sur une de ses branches les plus importantes par l'auteur de *la Juive* ne sera pas un de ses moindres titres à sa gloire.

C'est un motif de plus pour regretter que nos jeunes compositeurs français n'aient pu trouver la force de suivre les traces de l'auteur de *la Juive*. Et ce qu'il y a de plus déplorable, c'est qu'ils ont eu la lâcheté de subir l'influence des compositeurs italiens à la mode. Je dis *là-*

chete, parce qu'en effet ce me semble une faiblesse coupable et honteuse de renoncer à ce que l'on trouve de bien dans son propre pays, pour singer les médiocrités étrangères, et cela sans autre motif que de profiter d'un moyen facile et commode de surprendre la faveur passagère de la masse inintelligente.

Tandis que les *maestri* italiens, avant de paraître devant le public parisien, se livrent à de sérieux travaux afin de s'approprier les grandes qualités qui distinguent l'école française; tandis qu'ils s'appliquent sérieusement (ainsi que Donizetti l'a prouvé récemment et à son grand honneur dans *la Favorite*) à se conformer aux exigences de cette école, à donner plus de fini et plus de noblesse aux formes, à dessiner les caractères avec plus de précision et d'exactitude, et surtout à se débarrasser de ces accessoires monotones et mille fois usés, de ces ressources triviales et stéréotypées dont l'abondance stérile caractérise la manière des compositeurs italiens de notre époque; tandis que ces maestri, dis-je, par respect pour la scène où ils veulent se produire, font tous leurs efforts pour retremper et ennoblir leur talent, les adeptes de cette école si respectée préfèrent ramasser ce que ceux-là jettent loin d'eux avec un sentiment de pudeur et de mépris. S'il ne s'agissait que d'amuser les oreilles du public par la voix de tel virtuose ou de telle cantatrice en faveur, — n'importe ce qu'ils chantent, et en ne tenant compte que de l'exécution, — ce serait un assez bon calcul de la part de ces messieurs de chercher à satisfaire de la manière la plus commode du monde (c'est-à-dire à la manière italienne) aux exigences d'un public assez peu difficile pour n'en point demander davantage. Il est vrai que, dans ce calcul, le but auquel doit s'attacher tout véritable artiste, celui d'ennoblir et d'élever l'âme par la jouissance, n'entrerait pour rien. Mais l'expérience nous prouve que ce serait commettre une criante injustice envers le public des deux Opéras de Paris, que de lui attribuer un goût si peu éclairé et si facile à contenter. Les jugements du parterre du Grand-Opéra font loi dans le monde musical, et la foule qui se presse aux représentations de *Richard Cœur-de-Lion* donnerait un démenti accablant à une pareille assertion.

Sans doute il se trouve des gens, et même des gens d'esprit et de goût, qui sont tout fiers de vous dire que Rossini est le plus grand *génie* musical de notre temps. Oh! sans doute, beaucoup de circonstances se réunissent pour prouver que Rossini est un homme de génie, surtout quand on met en ligne de compte l'immense influence qu'il a exercée sur son époque. Mais on ferait mieux de garder le silence, et de ne pas exalter outre mesure la grandeur de cet homme de génie. Il y a le bon et le mauvais génie: tous les deux proviennent de la source de ce qui est divin et répand la vie, mais leur mission n'est pas la même.....

Revenons maintenant au public des deux scènes lyriques françaises de la capitale. Je crois pouvoir prétendre à bon droit que c'est le public le plus éclairé, le plus impartial du monde, n'ayant de préférence que pour les bonnes choses. Il peut montrer de l'indulgence pour les aberrations où se sont fourvoyés nos jeunes compositeurs, mais rien ne constate qu'il les ait jamais encouragées sérieusement ou imposées. L'impuissance et la faiblesse de ces messieurs n'en seraient que plus inexplicables, et l'avenir de la musique en France se montrerait à nous sous des couleurs encore plus sombres, s'il était vrai que les affiches nous fissent connaître les noms des seuls artistes auxquels le ciel eût confié la mission de soutenir l'honneur de l'école française. Mais nous avons toute raison de croire que les affiches ne nous font connaître que la triste élite de compositeurs-aspirants qu'un concours fortuit de circonstances bizarres a mis en évidence, et que l'élite véritable, dans la capitale et en France, lutte obscurément contre la misère et la faim, et se consume en vains efforts pour arriver aux portes de ces grands établissements de commerce artistique. Ces portes s'ouvriront quelque jour aux vrais talents; et qu'alors tous ceux qui ont à cœur les intérêts du grand et véritable drame musical, prennent Halévy pour modèle.

Richard Wagner.

(La suite et fin au prochain numéro.)

CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Celui-là commençait par une symphonie en *ré*, de Haydn. L'andante est en *sol* et fort joli; j'aime moins le menuet, moins encore le premier morceau, et pas du tout le finale; et pourtant quel merveilleux talent de facture se fait reconnaître à chaque instant dans l'ordonnance et l'enchaînement de ces petites..... choses! Il y a encore des amateurs que les menuets gaillards, poudrés et la queue en trompette, rendent très heureux; d'autres s'en désespèrent; pour moi, je l'avoue, j'espère toujours.....

M. Hindlé est un petit homme qui joue fort bien d'un énorme instrument. Il a appliqué son intelligence, et employé son temps, depuis longues années, à apprivoiser une contre-bassse, et il y est parvenu au point de la faire chanter comme un serin. L'instrument, un peu moins volumineux que les contre-basses dont on se sert dans nos orchestres, est monté de quatre cordes accordées en accord parfait, *si*, *ré*, *fa*, *si* (bémol), disent les uns; en sixte et quarte, *si*, *mi*, *sol*, *si*, disent les autres. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au moyen des sons harmoniques, et de l'usage du pouce, comme pour le violoncelle, M. Hindlé chante fort bien. Son solo de contre-basse a été excessivement applaudi, autant à cause de la difficulté vaincue, que du plaisir réel qu'on a éprouvé. Ainsi traitée, la contre-basse n'est plus la contre-basse, sans être non plus le violoncelle; c'est un instrument mixte, d'une sonorité assez terne et profondément mélancolique.

Mademoiselle Lia Duport est venue ensuite chanter la grande cavatine du *Crociato*, de Meyerbeer, et elle a obtenu une véritable ovation due à un talent si éminent. La voix de la jeune cantatrice est encore un peu faible, bien qu'elle ait acquis beaucoup de volume depuis un an; son timbre est gracieux, et elle possède une flexibilité vraiment extraordinaire. Aussi mademoiselle Duport exécute-t-elle sans peine les vocalises les plus légères; qu'elle continue à travailler dans la bonne voie où elle est entrée, et bientôt nous aurons une grande cantatrice de plus.

Le fragment de *la Flute enchantée*, de Mozart, était exécuté par MM. A. Dupont, Alizard, Laget, mesdames Nau, Wideman, Flammand et Rouvroi. Ces scènes bouffes, ou à peu près, transportées au concert, paraissent toujours froides, surtout quand la chaleur et l'entrain n'en sont pas le caractère dominant. En pouvait-il être autrement pour celles dont il est ici question? Papageno avec son cadenas à la bouche et chantant du nez, n'est pas fort drôle à la représentation, il ne devait donc pas exciter au

concert une gaieté bien extraordinaire. Une grande partie du morceau d'ensemble rappelle, par la forme des mélodies, les cadences harmoniques et l'instrumentation, le quatuor et quelques passages du sextuor de *Don Juan*. C'est, entre les deux compositions, une ressemblance de style qui va jusqu'aux réminiscences les plus évidentes. A. Dupont a dit avec charme et pureté le bel air en *mi* bémol : *O cara imagine!* Dans le duo entre Papageno et Papagena, dont la délicieuse mélodie est devenue populaire, mademoiselle Nau a mis de la grâce, mais un peu de froideur; Alizard, au contraire, en reprenant par deux fois la phrase du soprano, lui a donné l'expression passionnée sans laquelle cet élan de tendresse si simple et si vrai passera presque inaperçu. Je conçois que Papagena aime son gros amant un peu moins qu'elle n'en est aimée; il ne faut pourtant pas qu'elle laisse voir si clairement cette différence.

Le concert a fini par la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, dont le premier morceau a, contre l'ordinaire, produit un effet terrible. Ceci semblerait un indice de progrès dans l'intelligence du public, n'étaient..... d'autres observations tout aussi significatives en sens contraire.

H. Berlioz.

CONCERTS.

M. Jancourt. — Miles Elise Masson et Joséphine Martin. — Mlle Clara Loveday. — M. Michel-Ange Russo. — M. Hindlé. — M. Emile Prudent.

Je me fais absolument l'effet de Napoléon en 1815, à son retour de l'île d'Elbe, passant, au Carrousel, revue sur revue : il me semble que je vois autant de concertants, de musiciens qu'il voyait d'officiers, de soldats; j'inspecte de l'oreille autant de *fantaisies*, de *caprices*, de *cavatines à felicità*, d'*airs variés* pour la clarinette, le cor, le basson, le hautbois, la flûte, la contre-basse, le trombone, qu'il inspectait de l'œil et de l'oreille aussi de clarinettes, de cors, de bassons, de trombones, de tambours, de régiments, de cris de vive l'empereur! le tout pour aller finir à Waterloo; et cela devait être, car le pays étonné, mais non ému, s'était mis aux fenêtres pour regarder encore passer ce gouvernement, pour voir ce dernier acte du drame militaire dont on l'avait fatigué si longtemps. Sachant bien d'avance qu'il ne s'agissait, dans la pensée de cet homme de bronze, que d'annihiler toute volonté ferme et courageuse, et pour cela de donner des croix, des dotations à de grossiers soldats, qui ne pouvaient que détruire et non édifier; la nation voyant parfaitement qu'il n'était nullement question de ses libertés, mais bien de remettre aux mains de son maître passé un sceptre de fer, le laissa briser dans ses mains. Celui de la critique dont nous nous saisissons quelquefois, et qui régit la république des lettres, et le gouvernement musical qui en fait partie, est moins fragile; il est nécessaire pour châtier les orgueils intraitables et briser les amours-propres féroces. Comme le sceptre d'Assuérus, qui, en la touchant, rappela la jeune Esther à la vie et au noble devoir qu'elle avait promis de remplir, celui de la critique protège aussi et relève le courage des artistes qui doutent trop d'eux-mêmes, espèce assez rare et qui s'éteint tous les jours. Si ce n'est pas dans cette catégorie qu'on doit ranger M. Jancourt, jeune artiste qui joue fort bien du basson, et qui a donné un concert dans le salon de M. Souffleto, il y a quelques jours, ce n'est pas non plus parmi les solistes outrecuidants qui jouent du regard, du sourire, ou de leurs cheveux en même temps que de leurs instruments. Il a fallu du courage et une véritable vocation musicale à M. Jancourt pour abandonner, ainsi qu'il l'a fait, à ce qu'on nous a dit, les mystères de la pharmacopée, les charmes de la chimie, afin de mieux cultiver le basson, cet instrument ingrat et difficile, dont les sons graves, attaqués trop brusquement, donnent des intonations qui ne sont pas sans analogie avec le *mot* contraire de l'énigme que donne à deviner le précieux abbé de Beaugénie, dans le *Mercure galant*. M. Jancourt chante bien sur cet instrument, et ce n'est pas la moins rare et la moins belle qualité chez la plupart de nos instrumentistes : il a dit un *air varié* et une *fantaisie* sur des motifs de *la Lucia di Lammermoor*, morceaux composés ou arrangés par lui, avec aplomb et d'un bon style, bien qu'avec une intonation parfois un peu haute, inconvénient inhérent au basson, à ce qu'il paraît. Le deuxième trio pour violon, violoncelle ou piano, par Mayseder, a été fort bien dit part MM. Dubois, Rignault et Decourcelle; mais où ce trio n'est-il pas exécuté et bien exécuté? Alexis Dupont a chanté l'*Ave Maria* de Cherubini accompagné par Vogt sur le cor anglais; c'est dire que le morceau, le chanteur et l'accompagnateur ont ravi, enchanté l'auditoire; puis M. Lecerf, premier prix du Conservatoire, nous a joué d'une manière brillante un air varié sur la clarinette, avec un son, toutefois, que nous l'engageons à rendre moins grêle et moins criard dans le haut de l'instrument. Adoucir les sons aigus de la clarinette est la première condition pour en jouer en public.

— C'est ce défaut d'ampleur, de rondeur du son que nous reprocherons également à MM. Triébert et Gatterman, qui ont ouvert le concert donné dimanche passé chez Pleyel, par mademoiselle Joséphine Martin, jeune et habile pianiste, et mademoiselle Élisa Masson, cantatrice non moins jeune et déjà fort remarquable. MM. Gatterman et Triébert ont donc exécuté leur duo de flûte et de hautbois avec un ensemble parfait, avec toutes les nuances que vous dicte un profond sentiment musical; mais, nous le répétons, avec un son pointu, exigu, trop commun, il est vrai, parmi nos flûtistes actuels, et dont l'hauboïste Verroust sait se garantir quand il se fait entendre sur cet instrument. Mademoiselle Joséphine Martin a dit une *fantaisie* sur les motifs de *l'Ambassadrice*, par M. Henri Herz; puis une autre *fantaisie* sur *la Donna del Lago*, par Thalberg; puis enfin un fragment d'un concerto de son maître, arrangé pour deux pianos, avec M. Goria. Dans ces différents morceaux, cette jeune artiste s'est distinguée par un bon sentiment musical, par une exécution correcte et brillante : elle a dit surtout d'une manière remarquable la variation fort difficile qui précède le finale dans la *fantaisie* sur *l'Ambassadrice*. La jeune cantatrice que s'était associée mademoiselle Martin, mademoiselle Élisa Masson, a chanté de manière à remplacer bientôt mademoiselle Falcon; elle a dit un trio, fort beau du reste, du *Belisario*, en compagnie de MM. Huner et Oller, et un air de *la Reine de Chypre* avec un profond sentiment musical et une expression des plus dramatiques. Des chansonnettes fort bien dites par M. Chaudesaigues ont fait plaisir et donné

la preuve qu'un concert de salon sans chansonnettes est comme un violon sans âme, un ragoût sans muscade, une voix de soprano sans trille ou sans gammes chromatiques, et un vaudeville sans esprit..., ce qui arrive quelquefois, et même souvent.

*— L'apparition de mademoiselle Clara Loveday comme cantatrice dans le monde concertant, était un événement annoncé, prévu, constaté depuis quelque temps. Une sorte de mise en scène paternelle avait préparé cette exhibition vocale, qui a eu lieu enfin mercredi passé, 9, dans la salle de M. Herz. Cette salle offrait à l'œil un un auditoire presque exclusivement britannique; on n'entendait bruire que le langage sifflant et guttural de la *perfide Albion*, deux mots remis à la mode par M. Thiers. On y distinguait aussi l'idiome irlandais et natal de la famille Loveday, qui nous est plus sympathique.

Et maintenant, que dire du talent vocal de la bénéficiaire? qu'il en est de sa transformation de pianiste en cantatrice comme de celle de Rossini, compositeur brillant et théâtral, en compositeur de musique religieuse et sacrée; que par le temps de sensualisme musical et autres matérialismes qui courent, il y a bien peu de gens qui trouvent inconvenant et déplacé d'entendre les gémissements de la Vierge et les douleurs du Christ exprimés par une *prima donna* et l'interprète du joyeux Dandini; car le légitimiste rétrospectif et le gros bourgeois qui vont à ce spectacle, se ressemblent en cela qu'ils en sont encore à l'esprit voltairien qui nie tout, rit de tout, ou met tout en scène; mais le petit noyau de connaisseurs qui alimentent le feu sacré préfèrent le premier Rossini au second. Pour en revenir à la métamorphose de mademoiselle Clara Loveday, nous lui dirons qu'en rendant justice au travail auquel elle a dû se livrer pour arriver à vocaliser d'une manière aussi légère, aussi brillante, nous préférons cependant son talent de pianiste, dans lequel elle ne risque pas au moins de nous faire entendre des intonations injustes ou instables; et comme ce serait pousser l'hyperbole de la galanterie française un peu loin que de lui dire qu'elle réunit en soi madame Pleyel et madame Damoreau, nous nous bornerons à proclamer ici qu'elle a chanté comme une amateur très distinguée et joué du piano comme Kalkbrenner, dont elle a exécuté un morceau. M. Dubois, violoniste de fabrique belge, c'est-à-dire contrefaçon de Bériot, d'Hanman, de Ghys, d'Artot, mais qui a cependant quelques nuances d'individualité; qui est calme et chaud, qui joue juste, cadence bien, chante avec expression, à qui il ne manque enfin qu'un son puissant, et ce qu'on appelle la grande manière, M. Dubois a fort bien secondé la bénéficiaire, ainsi que M. Chevillard, violoncelliste également de l'école de Belgique, qui a joué un solo de sa composition avec tout le talent qui le distingue. Le concert de mademoiselle Clara Loveday avait réuni, ainsi que nous l'avons déjà dit, une britannique, mais nombreuse et brillante société, qui a paru fort satisfaite de son double talent.

— Le même soir un Michel-Ange musical, âgé de moins de douze ans, Michel-Ange Russo, le jeune pianiste napolitain, à l'air et au talent inspirés comme son célèbre homonyme, ou comme Paganini qui a dû lui ressembler dans sa jeunesse, donnait chez M. Érard, une soirée musicale où la plupart des exécutants et des auditeurs conversaient en idiome ausonien; car Paris est en ce moment une babel musicale. Parmi les premiers on distinguait, outre le jeune bénéficiaire, Lablache, Mirate et madame Giorgi-Cook. Trop occupé qu'on est d'admirer cette belle romaine qui rappelle les types d'Antonine, de Fausta ou de Fulvie, on ne peut guère se livrer à l'analyse de sa manière de chanter, il y faudrait le sang-froid de Néron, cet empereur du chant, qui se plaisait à mêler le sien aux cris des habitants d'une ville en feu. La figure de madame Giorgi-Cook, qui devrait être au nombre de celles des amies de lord Byron que nous a transmises le burin anglais, nous a donc fait oublier de quelle manière elle chante; mais, autant qu'il nous en souvient, nous avons entendu affirmer autour de nous qu'une si jolie femme chante toujours bien.

Le bénéficiaire est une de ces jeunes merveilles musicales qui étonnent, plaisent et ne fatiguent point l'attention des auditeurs par de pénibles efforts trahissant des études prématurées. Avec les besoins de boire, de manger et de dormir, le jeune Napolitain semble avoir apporté en naissant la nécessité de jouer du piano pour vivre. Musique de Thalberg ou composée par lui; cet artiste précoce exécute les morceaux les plus difficiles avec la plus grande aisance, et la mélodie avec une expression profonde et sentie qui est vraiment au-dessus de son âge; aussi a-t-il été choyé, fêté, applaudi par les plus jolies mains et les plus doux regards de l'auditoire : succès exceptionnel dont chaque année va détruire ou augmenter les illusions.

— Nous avons déjà parlé dans la *Gazette Musicale* de ce contre-bassiste viennois qui n'est pas moins exceptionnel. La contre-basse soupirant l'élégie et la romance, roucoulant la variation, luttant de douceur contre la flûte par la suavité de ses sons harmoniques, est une chose extraordinaire qu'on n'avait pas encore entendue dans Paris. M. Jean Hindle a résolu tous ces problèmes dans le concert qu'il a donné jeudi passé dans la salle de M. Herz. Ce petit homme inhérent à cette vaste machine appelée contre-basse, et qui semble lui souffler psychologiquement des accents si doux a déjà été *croqué* par quelques dessinateurs; mais il ne peut nous être bien transmis que par Dantan, qui n'en fera pas un des moindres ornements de son comique et spirituel musée.

Mademoiselle Nathalie Fitzjames à qui nous donnerions les prénoms d'Euterpe et de Therpsycore si cela n'était pas si rococo, mademoiselle Nathalie Fitzjames a dit un air de *Robert le-Diable* et de fort jolies romances de M. Haas, dont les paroles fort jolies aussi sont dues à la plume facile de M. Barateau, avec une voix pure et exercée par une excellente méthode et par des études consciencieuses pour pouvoir ainsi *passer du grave au doux*.

De *grandes variations brillantes sur le chœur des Baigneuses dans les Huguenots*, par M. Antoine de Kontski, ont été exécutées par l'*alter ego* du compositeur et pianiste habile, à qui l'on doit ce morceau plein de verve et d'éclat. La fantaisie et celui qui l'a si bien interprétée, le jeune Stanislas de Kontski, ont obtenu du succès, et n'ont pas peu contribué aux charmes du concert de M. Hindle, qui se rappellera sans doute avec plaisir l'accueil qu'on a fait en France à son talent original.

— Et maintenant, au milieu d'une population toujours croissante de pianistes, que dire d'un nouveau pianiste qui vient réclamer sa part d'applaudissements, d'enthousiasme, d'ovations? M. Émile Prudent est un élève de notre Conservatoire; il a cru d'abord devoir aller s'approvisionner de célébrité en province et à l'étranger, célébrité qu'on est toujours forcé de venir faire sanctionner

à Paris. M. Émile Prudent est un jeune pianiste à manière nette, chaleureuse en même temps que délicate ; il s'est fait tout d'abord une place entre Thalberg et Doehler. Peut-être ses compositions et son exécution manquent-elles de largeur, de grandiose, de poésie ; peut-être laissent-elles à désirer un peu plus d'inattendu, d'originalité; mais cela est bien phrasé, riche de détails charmants, plein d'animation. Son Souvenir de Beethoven, pris à la même source que le *Tremolo* de Bériot abonde en idées ingénieuses, en traits brillants, en difficultés diaboliques que nous aurions préféré voir appliqués sur un sujet, sur un motif tout-à-fait neuf. Au reste, toute l'ambition de M. Émile Prudent, c'est, nous a-t-il dit, de chanter sur le piano, comme on le fait sur le violon, autant que la nature de l'instrument peut le permettre. Certes, c'est là une noble ambition; c'est le moyen le plus sûr d'aller chercher la sympathie de l'auditeur et de s'en faire écouter : obtenir ce résultat, c'est le dernier terme de l'art, M. Émile Prudent peut y prétendre.

Ce concert intéressant, par celui qui le donnait et les artistes qui le secondaient, a commencé par des fragments d'un quatuor composé par M. Charles Dancla, exécutés par les frères de l'auteur et M. Chaine. Ce quatuor, qui jouit déjà d'une sorte de réputation dans le monde artistique, nous a paru d'un caractère grêle et bavard. Certainement il y a de la vie, de l'*ingéniosité* dans cette musique, c'est même nouveau par la forme, le détail, les mélodies bien distribuées ; mais les deux morceaux nous ont paru, sous le rapport de la composition et de l'exécution, d'un style tourmenté, chipoté, si l'on peut ainsi s'exprimer. L'attention est toujours en éveil et cherche vainement à se reposer au sein d'une mélodie large, simple, bien dessinée, bien accusée, d'une harmonie splendide, mot dont on abuse un peu, mais qui n'en exprime pas moins bien la plastique de l'art.

M. Rignault a fort bien chanté sur le violoncelle une *Fantaisie* intitulée : *Souvenirs de Bellini*, et écrite pour le violon. Ponchard a dit avec son habileté vocale habituelle un air du *Petit Chaperon* de Boieldieu, puis un duo bouffe du *Tableau Parlant* avec madame Potier, qui est la plus jolie Colombine qui se puisse voir; elle a chanté gentiment une romance de Labarre : *Merci, monseigneur*, etc. Enfin madame Rossi Caccia nous a dit avec le luxe de vocalisation dont elle empreint tout ce qu'elle chante maintenant, un air de l'*Ambassadrice* qui a été fort applaudi. Il y a des nuances dans les suffrages que les artistes délicats savent seuls saisir. Est-ce pour féliciter madame Rossi-Caccia d'avoir enlevé une difficulté vocale sans accident qu'on lui adresse des applaudissements, ou pour manifester l'admiration pleine de confiance qu'on a dans la méthode de la cantatrice, dans la facilité qui vous fait penser qu'elle arrivera toujours à bon port? Nous laissons la solution de ce problème à la *prima donna* de l'Opéra-Comique, qui ne rêve, dit-on, qu'à devenir celle du Théâtre-Italien.

Henri Blanchard.

LES DEUX POLONAIS.

Un Polonais! deux Polonais! dit le chef des Tartares dans le quatuor du premier acte de la *Lodoïska* de Cherubini, morceau d'une belle facture, et dans lequel se distingue un *crescendo* des plus dramatiques. C'est de deux Polonais que nous avons à nous occuper aussi. Le cœur est généralement pour ces courageux enfants de la malheureuse Lithuanie, mais l'esprit plus analyseur peut demander compte de la médiocrité des productions de l'un, en reconnaissant le mérite des ouvrages de l'autre. Or, l'un est M. Julien Klemczynski, et l'autre est M. Albert Sowinski. Celui-ci croit qu'un artiste peut s'éclairer des conseils de l'homme compétent ; celui-là prétend, à ce qu'un nous a dit, que l'opinion de la presse est au moins inutile, et que, pour lui, il professe une complète indifférence à l'égard des observations et jugements de la critique. Cela met du moins à l'aise pour parler de la musique que publie M. Julien Klemczynski.

Nous avons analysé dans le temps quelques quatuors de ce compositeur, qui n'étaient pas d'une grande valeur. Depuis, M. Klemczynski a composé d'autres ouvrages de même force : ce sont deux *Impromptu alla Mazourka* pour piano, devant lesquels les Mazourkes de Chopin et de Wolff n'ont qu'à se bien tenir ; c'est une *Fantaisie brillante sur la romance du Saule*, en *sol* extrêmement mineur, dans laquelle nous n'avons pas précisément trouvé des beautés majeures, mais force choses assez grotesques; c'est une *Ballade et un boléro pour piano et violon concertants sur les Diamants de la couronne*, morceau qui se distingue par une introduction qui n'est pas mal, parsemée qu'elle est de petites *imitations* en échos qui sont d'un effet assez gentil, mais dans lequel interviennent des modulations crues et mal préparées, des phrases communes et plates qui tranchent d'autant qu'elles s'unissent à celles de l'opéra arrangé, ou plutôt dérangé ainsi, avec les pensées de M. Auber qui sont élégantes et distinguées, comme chacun sait ; en outre, c'est *la jeune France, valse intitulée le XIXe siècle*, toujours pour le piano, commençant audacieusement par un accord de neuvième majeure, ce qui semblerait annoncer quelques hardiesses harmoniques dans le courant de la pièce, qui ne sort pourtant pas de l'accord parfait et de celui de septième dominante, valse que le dernier des musiciens de Strauss ne signerait probablement pas; puis c'est une autre valse enfin intitulée : *Une fleur*, pour piano, avec accompagnement de violon *ad libitum*, valse charmante, ravissante, qui vous fait rêver de mélancolie et d'amour... par la délicieuse lithographie qui est en tête de ce morceau, nous représentant une jeune et jolie fille blonde, dessin d'une grâce et d'un fini parfaits dû au crayon spirituel et vrai de M. A. Legrand.

Que si l'auteur trouvait que cette appréciation de ses œuvres musicales est quelque peu cavalière, et qu'on ne peut guère appeler cela une opinion d'homme compétent en la matière, nous l'engagerions à préférer cette sommaire appréciation à une analyse plus approfondie, et qui pourrait lui plaire encore moins.

Nous avons là, sur notre bureau, quelques œuvres brillantes de M. Albert Sowinski, le second polonais. Celui-ci s'exerce dans un autre ordre d'idées. En payant son tribut à la mode, en faisant de l'*arrangement* et de la *fantaisie* pour le bourgeois et l'éditeur, M. Sowinski est un artiste consciencieux qui vise et qui atteint au genre le plus élevé en musique instrumentale, à la symphonie ; et il va le prouver par le concert qu'il donne demain dans la salle de M. Herz. Nous avons entendu cette œuvre importante, grandiose, et nous pensons qu'elle doit placer haut son auteur ; c'est un noble et beau travail. Si l'on n'a pas le temps d'apprécier à cette première

audition toutes les recherches, les calculs harmoniques et d'instrumentation du premier morceau, on sera du moins entraîné, séduit par l'originalité du *scherzo*, et bercé de la plus douce rêverie par l'*andante*, qui est d'un caractère religieux, d'un style pur, d'une fraîcheur suave et vaporeuse qui ne peut manquer de charmer les auditeurs les plus indifférents. M. Sowinski, aussi habile exécutant que bon compositeur, nous dira, dans ce concert, sa *Grande fantaisie sur la Favorite*, morceau brillant pour le piano, que l'auteur n'a point encore fait entendre en public, et dans lequel, après une large et belle introduction, il aborde et varie on ne peut mieux la jolie cavatine si bien chantée par Barroilhet : *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*, etc., cette cavatine, mélodie enchanteresse à laquelle tous ceux qui l'entendent donnent le titre de l'opéra où elle brille. Avec de tels éléments, le concert de M. Sowinski, dans lequel d'ailleurs on entendra mesdames Balfe, Potier, Ernesta Grisi, et MM. Ponchard et Géraldy, ne peut qu'offrir beaucoup d'attraits, et attirer un nombreux auditoire.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue, par GEORGES KASTNER.

Fréron, dans ses *Observations sur les écrits de Gilbert*, dit, en analysant son XVIIIe *siècle* : Ce n'est point parce que cette satyre m'est adressée que je me hâte d'en parler; c'est parce qu'elle m'a frappé par l'excellent ton de la versification, par l'énergie des pensées et des tableaux, en un mot par le talent le plus décidé pour la poésie qui se soit annoncé parmi nous depuis très longtemps. Sans vouloir établir d'analogie ou de comparaison entre une œuvre poétique et l'ouvrage de didactique musicale de M. Kastner, je puis dire comme Fréron : ce n'est point parce que cette THÉORIE DU CONTREPOINT ET DE LA FUGUE m'est dédiée que j'en parle; c'est parce que cet ouvrage est consciencieux, clair, lucide, concis; c'est parce qu'il fait justice des prétentions de nos vieux savants en *us*, et qu'en même temps il vient à propos pour opposer une digue au flot romantique qui menace d'envahir, de noyer l'art musical. Le contrepoint et la fugue, que tant de gens méprisent et calomnient parce qu'ils ne les comprennent point, ne sont pas autre chose que l'art de tirer parti d'une idée, d'en coordonner même deux, trois et quatre à la fois, mais non de les admettre toutes sans ordre, sans suite, et suivant le caprice qu'on décore trop souvent du nom de génie.

Et d'abord, en tête de cet utile traité, et comme préface, la meilleure qui pouvait se mettre au commencement d'un pareil ouvrage, figure un rapport de l'Académie des beaux-arts (Institut de France), signé de MM. Chérubini, Berton, Auber, Halévy, rapport qui reconnaît que M. Kastner a heureusement résumé les doctrines éparses et souvent abstraites de Marpurg, Fux, Albrechtsberger, Kirnberger et autres grands maîtres que tous les élèves ne peuvent aller exhumer de la poudre des écoles allemandes. Les docteurs de l'art moderne ont donc sanctionné le travail de M. Kastner : c'était justice, car il a rendu un véritable service à l'enseignement de la science musicale; son ouvrage tend évidemment et parviendra à la populariser.

Après avoir défini et analysé d'une manière succincte le style libre et le style sévère, l'auteur traite du contrepoint en général, puis du contrepoint simple et de ses différentes sortes, qu'il réduit à cinq espèces principales. Son intention a été d'en exposer la théorie d'après les expériences du style sévère, ce qui ne l'a pas empêché de modifier en plusieurs points ce que les anciennes règles avaient de trop rigide et de trop minutieux. L'auteur donne des exemples à deux, trois et quatre parties pour chaque espèce; enfin, dans cette première division de son ouvrage, il parle encore du contrepoint simple à cinq, six, sept, huit, et plus de huit parties réelles. Vient ensuite le contrepoint double, c'est-à-dire le contrepoint renversable. Ne voulant pas que l'élève perde son temps à étudier ce dont il ne trouverait presque jamais ensuite l'occasion de faire usage dans la pratique, l'auteur n'admet pas plus de trois espèces principales de contre-point double, savoir : les contre-points à l'octave, à la dixième et à la douzième, parce qu'il n'y a que ces trois espèces qui puissent être véritablement utiles aux compositeurs; encore les contre-points à la dixième et à la douzième sont-ils subordonnés au contre-point à l'octave que l'auteur considère comme le principal, le radical, l'élément de tous les autres. Les préceptes relatifs à chaque espèce se distinguent par une grande clarté; le mécanisme du renversement est ingénieusement démontré ainsi que la diversité des intervalles. L'auteur a fort bien fait d'expliquer, dans un chapitre supplémentaire, ce qu'il faut entendre par contre-point à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, etc., il fait toucher au doigt l'absurdité de ces dénominations prises au pied de la lettre, par l'impossibilité où il prouve que l'on serait d'employer avec succès ces contre-points, si l'on n'ajoutait une octave à leur étendue primitive; il donne aussi une juste idée de la manière dont ils étaient traités par les anciens maîtres, et des règles que ceux-ci avaient établies à ce sujet. S'attachant en outre à prouver que ce calcul ne menait à rien en composition, l'habile théoricien démontre que cette étude n'est d'aucune utilité pour l'élève. Après ce chapitre supplémentaire qui contient des observations fort judicieuses et des remarques intéressantes, l'auteur passe aux contre-points triples et quadruples. Un second chapitre supplémentaire comprend toutes les combinaisons de la science musicale mathématique qui comprennent le contre-point par mouvement contraire, par mouvement rétrograde, par mouvement rétrograde et contraire, etc.; jeux puérils de science inutile, artifices, combinaisons qui s'éloignent du vrai but de l'art, auxquels on n'attache plus d'importance, à moins d'avoir un esprit *rétrograde* et *contraire* au progrès.

L'Imitation est l'objet d'un chapitre étendu où rien de ce qui concerne cette intéressante matière n'a été omis; un second chapitre comprend différentes espèces d'*imitations* moins usitées, et qui ne s'emploient plus guère que dans la fugue; puis vient le canon, cet élément, cette partie piquante de la fugue. On trouve dans l'ouvrage de M. Kastner de nombreux exemples pour apprendre à les écrire soit sur une seule ligne, soit en partition, à tous les intervalles, etc. Un chapitre supplémentaire est consacré à d'autres sortes de canons, formes négligées, oubliées, canons qu'on pourrait dire encloués par l'indifférence ou l'ignorance qui sont toujours en progrès

en fait de science. En ce cas ce n'est point un mal, car, en effet, quel résultat retirer pour l'art, du canon circulaire, du canon avec plain-chant, du canon polymorphique aux mille solutions, puis enfin du *labyrinthe musical*, cette aberration scientifique, du canon linéaire, dont il n'a point été fait mention jusqu'à présent, du moins à ce que nous pensons, dans les ouvrages français? Aucun. Mais comme intérêt de curiosité, ce chapitre est des plus amusants.

La fugue est la partie la plus importante du travail de l'auteur; elle y est traitée d'une manière rationnelle, simple et neuve, dégagée de toutes les entraves par lesquelles la pédanterie des siècles passés avait gêné son allure. Les conditions qui régissent la *réponse*, ces lois si difficiles et sur lesquelles on trouve rarement deux théoriciens qui ne soient pas en dissidence, sont exposées et définies avec beaucoup de méthode et de clarté. Les exemples sont on ne peut mieux choisis et placés, pour aider à l'intelligence du texte. Les différents éléments de la fugue sont aussi bien traités; et dans la division générale, les matières se suivent et s'enchaînent d'une manière progressive et logique. Le deuxième chapitre est principalement destiné à l'explication de la fugue à deux, trois et quatre sujets. Parmi plusieurs fugues de ce caractère empruntées à différents maîtres, et qui sont on ne peut mieux choisies, nous en avons remarqué deux, l'une en *mi* majeur à deux sujets, et l'autre en *sol* mineur à quatre sujets, d'un style clair, d'une forme moderne et concise, et que nous avons enfin trouvées fort bonnes, peut-être parce que l'auteur de ces deux fugues est un de nos plus intimes amis.

Il est bon que la *Gazette musicale* publie ici un petit programme, un manifeste en faveur de ce genre de musique que les ignorants, et surtout les demi-savants affectent de rabaisser. Nous n'entendons nullement caractériser par l'épithète de sévère un morceau froid, méthodiquement combiné d'un bout à l'autre, écrit d'ailleurs avec pureté, et sous la dépendance absolue de préceptes rigoureusement scientifiques, mais qui, en somme, ne va point à l'âme, et n'est rien moins qu'attrayant pour l'esprit. De deux choses l'une, ou l'on veut que la fugue ne soit qu'un objet essentiel de l'enseignement scolastique, et figure comme tel dans les études musicales, ou on le met au rang des conceptions élevées auxquelles participe le génie. Dans ce dernier cas, des difficultés d'une nature toute nouvelle se joignent à celles que l'on parvient ordinairement à surmonter avec du temps, de la pratique et quelque intelligence, car il ne s'agit plus simplement de composer une fugue correcte, il faut avant tout faire une fugue qui plaise, qui intéresse, qui soit une œuvre d'art. Ceux qui ne songent qu'à observer ponctuellement les règles ordinaires sont, pour la plupart, incapables de remplir ces nouvelles conditions. On peut déduire de là cette vérité : que bien des gens qui, faute d'études, ne seraient pas en état de faire une bonne fugue, peuvent être néanmoins doués d'une heureuse organisation, d'une imagination riche, d'un talent distingué; et que d'autres, au contraire, habiles à traiter ce genre de composition avec une grande pureté de style scolastique, peuvent n'être au fond que des esprits médiocres et stériles. De là, entraînés par cette manie de généraliser toute chose, d'ériger la moindre particularité en principe, quelques cerveaux étroits de notre école romantique se sont imaginé que le savoir est incompatible avec le génie, et ont confondu ceux qui savent tirer parti des procédés que la science met à leur disposition et les appliquer à propos, selon ce qu'ils veulent exprimer, avec les gens qui suppléent aux idées par des calculs mathématiques. Cependant les grands maîtres, à qui l'on accorde unanimement le don de l'imagination, ont dû leurs plus beaux effets, leurs plus brillants succès à l'emploi de ces *artifices* de la science musicale : Hændel, Graun, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, etc., etc., connaissaient à fond toutes les branches de la théorie. Mozart, dont l'esprit était si vif et si enjoué, l'imagination si riche et si fertile, n'a pas cru qu'il fallût rester ignorant pour réussir dans quelque genre que ce fût, même au théâtre. Dans ses opéras *semi seria*, il a fréquemment employé le style fugué. Son ouverture de la *Flûte enchantée* est une fugue libre; et le morceau du même opéra que l'on cite ordinairement comme étant une fugue avec choral, mais qui, rigoureusement parlant, n'est que fugué, prouve qu'il n'a jamais négligé ou dédaigné d'user de tous les moyens que ses études de la théorie lui avaient révélés. Il n'est pas d'homme qui fasse bon marché du savoir *quand il sait;* et l'on verrait beaucoup moins de gens crier à l'abus des procédés scientifiques, s'ils connaissaient l'art de les appliquer. Aux novateurs extravagants, la fugue impose la régularité, la raison, l'ordre d'où émane le génie; aux ignorants qui veulent et demandent de la mélodie quand même, le contre-point enseigne le moyen, ainsi que nous l'avons déjà dit, de faire marcher simultanément deux chants ensemble qui, tous deux, fils de l'harmonie, s'accompagnent mutuellement. Faciliter cette double opération de l'esprit par un ouvrage plein de choses quoique succinct, c'est rendre un véritable service aux amateurs, aux artistes; c'est bien mériter du monde musical, et c'est ce qu'a fait M. Kastner. Mais comme il ne faut pas que la critique perde jamais ses droits, nous adresserons, en finissant, un reproche à l'auteur, c'est celui de n'avoir pas mis son ouvrage sous l'autorité d'un nom plus célèbre et plus digne de le protéger que celui de

Henri BLANCHARD.

Thème original pour le Violon, par Lambert MASSART. Œuvre 1.

M. Massart vient de publier des variations pour le violon sur un thème original, qui intéresseront les artistes. Nous désirons que le succès qu'obtiendra ce morceau, engage M. Massart à faire paraître les différentes œuvres qu'il a composées, et dont quelques unes sont encore d'une facture plus large et plus sévère. Quant au thème varié qui nous occupe, ce qu'il faut louer avant tout, c'est l'art avec lequel le compositeur a su joindre une forme facilement appréciable au public, à toute l'ampleur de style dont le concerto est susceptible. L'introduction est bien développée, le thème plein de délicatesse. La première variation rappelle le thème en doubles cordes, mais avec une expression large et énergique. Il y a une élégance infinie dans le dessin de la seconde variation, qui, par ses moelleux contours, contraste avec la précédente. La troisième variation est consacrée à un coup d'archet sautillé d'une légèreté extrême, et entremêlé de staccatos et d'arpéges. La phrase principale de l'andante est d'une grande noblesse; elle est interrompue par une sorte de caprice qui la laisse bientôt reparaître dans toute sa simplicité. Le finale, écrit tout en doubles croches, ne nous semble pas assez développé. Quant aux détails de

l'accompagnement, ils ne méritent que des éloges, les *tutti* surtout qui se modifient à chaque variation, et qui ne sont que la continuation du dessin exposé d'abord par le violon principal. Somme toute, ce morceau sera pour tous nos jeunes violonistes l'objet d'une étude fructueuse, et leur vaudra en même temps de grands succès lorsqu'ils seront parvenus à triompher des difficultés qu'il renferme.

L.

Correspondance particulière.

Venise vient d'avoir la première représentation du *Duca d'Alba*, de l'auteur de *Saffo*, le maëstro Pacini. Cet opéra a réussi. Moriani a été admirable dans le rôle du comte d'Egmont. Cette nouvelle création fait le plus grand honneur à ce célèbre artiste, qui s'y est montré acteur tragique à un degré aussi éminent que chanteur hors ligne. La magnifique voix dont Moriani est doué a, dans plus d'un passage de cette œuvre nouvelle, soulevé la salle entière tant par l'éclat et la beauté merveilleuse du son que par l'art remarquable du chanteur. Encore un beau et légitime succès pour ce grand artiste, qui, après la clôture de la saison d'hiver à la Fenice, se rend à Vienne pour chanter encore un rôle nouveau écrit par Donizetti. Après Vienne, Moriani ira probablement à Dresde, où il a été réengagé avec des appointements formidables à la suite de son immense succès de l'an dernier.

La cantatrice allemande Fanny Goldberg, à laquelle la dernière saison de la Fenice fait tant d'honneur par la façon remarquable dont elle a chanté *la Vestale*, *Saffo* et *Cantiano IV*, a également eu sa part de triomphe dans *le Duca d'Alba* de Pacini. Cette jeune et jolie cantatrice s'est élancée cette année parmi les *prime donne di primo cartello*. Quant à Coletti, c'est toujours la même supériorité d'ensemble, son admirable voix de *basso cantante*, son excellente méthode et son talent d'acteur, qui lui valent des succès comme fort peu de basses en obtiennent aujourd'hui en Italie. Coletti marche tout-à-fait à la tête des célébrités artistiques du pays, et Paris sera certainement juge des belles qualités qui font la juste renommée de cet excellent artiste.

Trieste prépare la *Maria Padilla* de Donizetti, avec la Tadolini dans le rôle créé à la Scala par la Loëwe.

Bologne va jouir incessamment du *Stabat Mater* exécuté sous les auspices de son illustre auteur. Le ténor Ivanoff, que Rossini a pris sous sa protection, ce qui ne le rend pas plus heureux devant les exigences des parterres d'Italie, chantera la partie établie à Paris par Mario; le comte Pompéo Belgiojoso a bien voulu se charger de celle de la basse, et l'un des soprano sera miss Clara Novello, cette jeune et jolie insulaire qui a débuté si brillamment depuis un an sur trois scènes importantes d'Italie. A Milan, le *Stabat Mater* n'a encore été chanté que dans les salons artistiques de M. Branca. On avait parlé d'une exécution publique à laquelle devait concourir Rubini; mais il semble n'en être plus question.

Florence n'a pas été aussi heureuse cette année avec *les Huguenots* que l'an passé avec *Robert-le Diable*; mais c'est principalement à l'exécution qu'il faut s'en prendre, car elle a été vraiment pitoyable. A ce propos, nous dirons que nous tenons de bonne source que des propositions fort avantageuses ont été transmises par un personnage haut placé à M. Meyerbeer de la part de l'impressario Merelli, pour engager le célèbre maëstro à venir l'hiver prochain mettre en scène son *Robert* à la Scala, et pour écrire une partition nouvelle. Nous doutons du succès de cette honorable tentative de M. Merelli.

A Milan a eu lieu ces jours derniers la première représentation de *Odalisa*, opéra seria, expressément écrite par le maëstro Alessandro Nini, auquel les scènes italiennes doivent déjà de jolies partitions; *Ida della Torre*, *la Marecialla d'Ancre*, *Christina di Suecle*, *Margarita d'York* (écrite pour notre compatriote madame Dérancourt), et une foule de charmantes compositions *di camera*. Le nouvel opéra de l'habile maëstro a été accueilli avec une juste faveur car les mélodies en sont originales et expressives, et l'ensemble de la partition est savant. Une indisposition d'un des principaux artistes a diminué le succès que devait obtenir cette œuvre à sa première représentation; mais depuis les choses ont parfaitement marché. Le maëstro Alessandro Nini est un jeune et laborieux artiste qui joint à de sévères études une imagination fort riche, et un grand sentiment des effets dramatiques. Il est fort estimé ici, et c'est avec raison, car il est l'un de ceux sur lesquels le théâtre actuel doit le plus compter. Sa *Marecialla d'Ancre* est une partition qui réussirait certainement en France, et qui mériterait les honneurs de la traduction, car elle est dans les conditions les plus complètes de succès populaire.

La Scala a également eu la reprise de *Belisario* de Donizetti. Le vieux Donzelli y a encore fait merveille par l'éclat de quelques unes de ses notes et son infatigable énergie de chanteur. A part Ronconi, qui est partout un grand chanteur, le reste des artistes a beaucoup laissé à désirer.

Il serait injuste d'oublier de mentionner dans l'exécution de l'*Odalisa* le beau succès obtenu par Salvi, ce délicieux ténor que Paris possédera dans deux ans. Lorenzo Salvi a admirablement chanté le rôle du comte, et jamais peut-être le charme de sa méthode n'avait reçu une application plus heureuse. Il a été applaudi avec fanatisme. On sait que Lorenzo Salvi, engagé avec M. Dormoy pour l'hiver 1843-44, a été reconfirmé pour l'année suivante, ce qui assure le Théâtre-Italien de Paris de la jouissance de cet excellent artiste pour deux saisons consécutives. C'est pour le Parisien une bonne fortune, qui fait en même temps un grand honneur à l'artiste éminent qui en est l'objet.

A Turin, on prépare la saison de spectacle extraordinaire qui va avoir lieu pour les fêtes du mariage du fils du roi de Piémont. D'abord débutera mademoiselle Lœw, la célèbre cantatrice, et puis madame Dérancourt, l'une des meilleures *prime donne* que possède aujourd'hui l'Italie, ouvrira cette importante saison théâtrale avec la *Saffo* de Pacini, opéra qui lui a valu de si beaux triomphes cet automne à Trieste. Salvi est le ténor appelé à l'honneur de concourir à ce grand spectacle, qui aura pour public une cour augmentée de tous les grands personnages d'Italie et d'Autriche.

A Rome, le grand monde s'est beaucoup occupé cet hiver des soirées musicales du célèbre compositeur et pianiste allemand Ferdinand Hiller. Récemment marié à une jeune et jolie étrangère qui est douée d'un rare talent musical et d'une merveilleuse voix de soprano, Hiller a vu se réunir chez lui toute la noblesse, la diplomatie et l'aristocratie artistique de la ville papale. Madame Antolka Hiller, recherchée du grand monde par les séductions de son esprit et de son beau talent de virtuose, a causé une véritable sensation dans le monde romain et étranger. Ferdinand Hiller écrit, dit-on, un opéra. Il semble pour quelque temps encore s'être fixé en Italie, sans pour cela cesser d'envoyer à ses éditeurs d'Allemagne d'excellentes compositions, qui ne font qu'accroître sa belle et juste réputation dans sa patrie. On doit regretter que Ferdinand Hiller, dont le talent et la personne étaient si bien appréciés à Paris, semble ne plus écrire pour nos éditeurs français, qui ont toujours tenu son nom parmi les plus estimés de leur catalogue.

Nous savons de source certaine que des propositions d'engagement ont été faites par M. Merelli à madame Pauline Viardot pour chanter ce printemps à la Scala. Refusées pour le moment, on espère à Milan que ces propositions réussiront mieux pour une saison suivante.

Théodore Doehler a donné trois concerts qui ont parfaitement réussi. Cet habile pianiste a aussi été, comme Thalberg, le *lion* de la société milanaise pendant son long séjour dans cette capitale. Le grand monde l'a spécialement pris sous sa protection.

Notre compatriote, le ténor Raimoldi, qui a pris une place distinguée parmi les artistes les plus applaudis dans le midi de l'Italie, va, dit-on, chanter ce printemps dans une grande ville plus voisine des Alpes. Raimoldi est un des rares artistes français sur lesquels Paris doit avoir les yeux, car il acquiert une position qui est du plus grand intérêt pour nos scènes lyriques, où les nouveaux virtuoses semblent des talents improvisés. Raimoldi, excellent musicien, chanteur parfait, et acteur comme l'Italie n'en compte guère, est doué d'une voix qui vibrerait merveilleusement sous les voûtes de notre Académie royale de musique. En ce moment Raimoldi est en Sicile.

Le bruit court à Milan que Rubini, auquel il aurait été fait des propositions irrésistibles, retourne à Londres encore une fois. On ne comprend rien du reste au pêle-mêle d'artistes qui formera cette année la compagnie de cette capitale, car il a été fait en Italie les engagements les plus bizarres. Attendons ce qu'en diront les fils de la *perfide Albion* et leurs blondes *ladies*.

La Gazetta musicale di Milano continue son intéressante publication sous l'habile direction d'un des écrivains les plus éminents de la jeune Italie, M. G. Battaglia. Nous comptons consa-

crer incessamment un article spécial à l'examen sérieux de cette publication d'élite, qui offre en ce moment parmi ses excellents travaux originaux une traduction élogieuse des articles de M. H. Berlioz *sur l'instrumentation*, et une série d'examens analytiques et critiques des *Lettres* un peu sévères de M. Fétis père sur l'état actuel de la musique en Italie.

Z. Z.

Nouvelles.

** Demain lundi, à l'Opéra, la 25e représentation de *la Reine de Chypre*, qui attire toujours la foule.

** M. Delahaye, ce jeune chanteur dont une maladie sérieuse avait si tristement arrêté les débuts, a reparu mercredi dernier, et toujours dans *Robert-le-Diable*. Cette fois, l'artiste en possession de ses moyens, a pris une revanche complète : on a pu juger de l'étendue et du volume de sa voix, de son intelligence dramatique. Le succès a été aussi brillant que possible. On annonce que M. Delahaye chantera bientôt le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*.

** Le début de Pouiller dans *le Comte Ory* est, dit-on, remis après les fêtes de Pâques.

** Dimanche dernier, dans *les Huguenots*, Alizard a chanté le rôle de Marcel presque à l'improviste : sa belle voix y a produit tout son effet.

** M. Planque, élève lauréat du Conservatoire, a obtenu du directeur de l'Opéra la permission de débuter incessamment, soit dans le rôle du Cardinal, de *la Juive*, soit dans celui de Bertram, de *Robert-le-Diable*.

** Aujourd'hui, dimanche, le Théâtre-Italien donnera, par extraordinaire, *Don Giovanni*.

** Dans la contestation entre le directeur du Théâtre-Italien et le ténor Antonio Ronzi, le tribunal arbitral, composé de MM. Boinvilliers, avocat, Bordeaux, agréé, et Barroilhet, artiste, ont chargé MM. Ponchard et le docteur Gaubert de procéder à l'audition du chanteur, et de constater l'état de sa voix.

** Les répétitions des *Deux Journées* se poursuivent activement : l'ouvrage sera prêt dans quinze jours ou trois semaines.

** On a mis en répétition à l'Opéra-Comique un acte intitulé *Angélique et Médor*.

** M. Garaudé fils et M. Vautrot remplacent M. Henri Potier dans les fonctions d'accompagnateur à l'Opéra-Comique.

** *Richard Cœur-de-Lion* et *le Domino Noir* ont produit dimanche dernier une recette de près de six mille francs à l'Opéra-Comique. On a renvoyé presque autant de spectateurs qu'en contenait la salle.

** Un concert a été donné l'autre semaine à l'Athénée sous la direction de madame la comtesse Merlin. Voici l'histoire de ce concert. L'Athénée avait à choisir un président, et ne crut pouvoir mieux faire que d'offrir ce titre à M. le marquis de Las Marismas, qui l'accepta. Pour inaugurer sa présidence, M. le marquis voulut réunir les premiers artistes du Théâtre-Italien. La rue de Valois, autrefois la rue du Lycée, avait un air de fête. Les salons étaient magnifiquement éclairés, et tous les instruments de physique avaient fait place au piano et à de nombreuses banquettes. Le concert a produit le plus grand effet. Une romance de M. Alary, avec accompagnement de voix (mesdames Grisi, Laty, MM. Tamburini, Lablache et Mario), a été applaudie à plusieurs reprises. Plusieurs morceaux du *Stabat* de Rossini ont été exécutés. Un duo de *Marinari* de Rossini a été remplacé à l'improviste par le trio de *Guillaume Tell*, qui a excité l'enthousiasme de toute l'assemblée. La foule se pressait dans les salons de l'Athénée; des savants, des députés, des hommes de finance, se mêlaient aux abonnés de ce cercle qui a ses brillants souvenirs. Madame la comtesse Tanneguy Duchâtel, madame la vicomtesse Napoléon Duchâtel, madame la marquise de Las Marismas, madame la princesse d'Anglona, madame la comtesse de Toreno, la jolie madame Segovia, et ces charmantes jeunes filles espagnoles, mesdemoiselles Henriquez, assistaient à ce concert, qui fera époque dans les annales de l'Athénée.

** MM. Balfe et Osborne donneront un concert mercredi, 16 mars, dans les salons de M. Erard. Voici le programme : Grand trio pour piano, violon et violoncelle, composé et exécuté par M. Osborne; air de *Falstaff*, composé et chanté par M. Balfe; cavatina de *Falstaff*, de Balfe, *Non v'e donna*, chantée par mademoiselle Nissen; duo chanté par M. et madame Balfe; air du *Stabat Mater* de Rossini, chanté par M. Weiss; air de *Manon Lescaut*, de Balfe, chanté par madame Viardot; nocturne, *l'Hirondelle et la Tarentella* (études), composé et exécuté par M. Osborne; trio de *Falstaff*, chanté par mesdames Viardot, Nissen et Balfe; duo de *Falstaff*, chanté par MM. Balfe et Weiss; air, *la Speranza*, chantée par madame Balfe; fantaisie sur *Lucrezia-Borgia*, composée et exécutée par M. Osborne; grande scène, composée et chantée par madame Viardot-Garcia (accompagnement de piano obligato de M. Osborne); air *del Barbiere di Siviglia*, *Largo al Factotum*, chanté par M. Balfe; *la Preghiera del Mosè in Egitto*, chantée par mesdames Viardot, Nissen, Balfe, MM. Balfe et Weiss.

** Une grande et brillante soirée musicale sera donnée le mercredi, 23 mars, dans les salons de Herz, par M. Géraldy. On y entendra mesdames Viardot-Garcia, Mainvielle-Fodor; MM. Alexis Dupont, Franchomme, Dorus, Herman et Ravina, sans compter le bénéficiaire, dont le beau talent se recommande lui-même. Il y aura aussi des chœurs d'homme, et le programme sera composé de morceaux d'élite.

** Au concert donné vendredi par M. C. A. Franck, et dont nous rendrons compte dans notre prochain numéro, nous avons entendu un piano de la fabrique de M. Pape, de huit octaves. Nous constatons ce fait, et quoique nous soyons peu amateur des innovations qui ne servent à rien, nous ne pouvons nous empêcher de rendre justice à la beauté du son de ce magnifique instrument, qui est un des plus beaux pianos que nous ayons jamais entendus.

** On lit dans le journal *Allgemeine Wiener Theaterzeitung* : — Servais a causé la plus grande sensation dans son premier concert du 15 février. C'est un artiste de premier ordre, et je ne crains pas d'affirmer qu'on n'a jamais entendu de meilleur violoncelliste à Vienne.

** M. le ministre de l'intérieur vient de nommer M. Meifred, professeur au Conservatoire, membre du comité des études musicales.

** Rubini est à Milan depuis quinze jours, et devait chanter à la Scala le *Stabat Mater* de Rossini, qui du reste n'a pas répondu, dans ce pays, à l'attente que le nom du compositeur avait excitée.

** Mademoiselle Hallez quitte Naples à la fin de la saison; elle est engagée à Bologne.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

** *Marseille, 25 février.* — Grand-Théâtre. — Toujours salle comble à la *Favorite*. Toutes les fois que l'affiche annonce l'œuvre de Donizetti, la recette s'élève à un taux qui ne varie jamais

— *27 et 28 février.* — La foule s'est empressée d'aller entendre et applaudir un jeune artiste, M. Darboville fils, qui se faisait entendre dans la salle de la société philharmonique. M. Darboville a exécuté trois morceaux fort bien choisis : des *Variations brillantes* de Herz sur des motifs de *Guido et Ginevra* : une grande fantaisie sur *Lucie*, par Liszt, un duo de piano et violon exécuté avec M. Miloni. Dans ces trois morceaux M. Darboville a fait briller son jeu à la fois plein de fougue et de netteté, et qui allie à un haut degré la force et la grâce. Le dernier morceau surtout avait excité un très vif intérêt; les deux exécutants, M. Miloni et M. Darboville, comptent à peine, à eux deux, assez d'années pour faire ce qu'on appelle un homme d'un âge mûr. On a aussi fort bien accueilli une romance pleine de grâce et de fraîcheur, de la composition du jeune artiste. — Les concerts donnés au Grand-Théâtre ont fait beaucoup d'honneur à M. Pepin, l'habile chef d'orchestre, qui avait à diriger une masse formidable de choristes et d'instrumentistes. Le difficile, en pareille matière, c'est d'obtenir de chaque soldat de cette nombreuse armée musicale, ce respect des moindres nuances, cette parfaite ponctualité, cette extrême et rigide observation des détails qui peuvent seuls produire les grands effets; eh bien ! tout cela a été obtenu par M. Pepin, avec trois répétitions.

— *4 mars.* — Le concert donné par Thalberg a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour ce grand artiste, qui doit se faire entendre une seconde fois.

*** *Bordeaux*, 3 *mars*. — *Richard-Cœur-de-Lion* attire toujours du monde, et Valgalier, ainsi que Mademoiselle Leclerc, notre gentille Dugazon, constamment à la hauteur de leur rôle, jouissent toujours de la faveur du public. La *Favorite* est décidément en grande faveur; cet ouvrage procure chaque fois une chambrée complète, et par suite des recettes fructueuses; aussi est-il choisi pour les représentations à bénéfice.

*** *Lyon*, 22 *février*. — Ce qu'il était depuis long-temps facile de prévoir est arrivé, dit le *Courrier de Lyon*; les théâtres de notre ville sont fermés depuis hier. C'est la septième ou huitième fois que pareille chose arrive depuis une dizaine d'années. Hier, 21, jour de paiement, les artistes du Grand-Théâtre ont refusé leur concours. Une affiche placardée le matin, annonçait néanmoins pour le soir une représentation aux Célestins des *Pilules du Diable*. Cette représentation n'a pu avoir lieu, et les portes de ce théâtre sont restées fermées au moment où la foule se disposait à les assiéger, comme elle fait à chaque représentation de cet ouvrage. Il est fortement question de remettre la direction des théâtres de cette ville aux mains de M. Siran, à compter du 21 avril prochain.

*** *Rouen*, 7 *mars*. — L'événement a prouvé que M. Méreaux, en annonçant ses concerts historiques, n'avait pas trop présumé du goût musical du public rouennais. Une assemblée nombreuse et choisie se pressait dans les salons du savant professeur, et par ses applaudissements a hautement ratifié le programme du premier concert. Le premier morceau qu'on a exécuté remonte à l'an 1490; c'est un *Stabat mater* de Josquin Després, musicien de Louis XII. Un autre morceau, *Prière au tombeau de Jésus-Christ*, par Jean Mouton, est presque de la même époque. Parmi les morceaux qui ont produit le plus d'effet, il faut citer *la Gigue* de Corelli pour violon et violoncelle; le *Réveil-Matin* de Couperin pour clavecin, un concerto de Haendel pour clavecin avec accompagnement d'orchestre, les pièces de clavecin par Rameau, et des fugues de Sébastien Bach. Il est vrai que ces morceaux ont été exécutés par M. Méreaux avec un art infini, et qu'il a su conserver à chacun d'eux son caractère propre, en s'identifiant avec la pensée du compositeur. Chez M. Méreaux, à la différence de certains artistes d'un grand mérite, mais qui ne se plaisent que dans les difficultés vaincues, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer de l'heureux choix de ses morceaux ou de la perfection de son exécution. Dans la partie vocale du concert, les fragments du *Stabat* de Pergolèse tenaient la place principale. M. Méreaux a été parfaitement secondé par tous les artistes qui concouraient à son entreprise. Enfin, le plus bel éloge que l'on puisse faire et de l'ensemble de cette matinée musicale et de l'appréciation du public, c'est que celui-ci, prononçant un *bis* général, a unanimement demandé que la seconde matinée fût la répétition identique de la première.

*** *Besançon*, 25 *février*. — Mademoiselle Lucy Laurens, élève de Ponchard, et M. Jules Mercier, chef d'orchestre de la société philharmonique de Dijon, ont donné un concert dans notre ville. Mademoiselle Laurens a dit d'une manière irréprochable le grand air du *Serment* et la scène d'*Otello*. M. Mercier, de son côté, a excité le plus vif enthousiasme dans une fantaisie de Rohberechts et dans une élégie de Ernst. Un air varié de la composition de ce jeune et brillant artiste a été fort applaudi.

— 1er *mars*. Le chef-d'œuvre d'Halévy a été joué ici hier. Ce magnifique opéra avait attiré au très beau théâtre de cette ville une foule immense. *La Juive* a été jouée et chantée avec une perfection inespérée en province. Le directeur, M. Constant, n'avait rien épargné pour donner à cette représentation tout l'éclat possible.

*** *Le Havre*, 27 *février et* 1er *mars*. — Madame Duflot-Maillard a continué de déployer un magnifique talent et d'obtenir des succès d'enthousiasme dans *la Favorite*, dont elle a appris le rôle principal en quatre jours. On a reconnu en elle la digne élève de Banderali, professeur au Conservatoire de Paris.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — On a exécuté le 27 février à la cour *les Huguenots*, tels qu'on les avait dits dernièrement chez la princesse Frédéric, où ils ont produit un si grand effet. Le roi qui voulait les entendre avant la représentation à l'Opéra, a prié M. Meyerbeer de diriger cette exécution, et de faire venir de Dresde la célèbre cantatrice mademoiselle Ungher, qui est retirée du théâtre ayant fait un riche mariage. L'effet a été immense, et l'on attend avec impatience dans le public la première représentation qui doit avoir lieu incessamment.

*** *Berlin*. — Le départ de Liszt a été signalé à par des témoignages de sympathie et d'enthousiasme tels que jamais artiste n'en avait reçu jusqu'à ce jour. Presque toute la population était sur pied; 500 étudiants en uniforme ont suivi sa voiture à cheval jusqu'à deux lieues de Berlin, où un brillant déjeuner fut offert au grand artiste. Des toasts furent portés à sa santé et à son prompt retour, et on ne lui a permis de partir pour la Russie qu'après une promesse formelle de visiter Berlin avant son retour à Paris.

*** *Bruxelles*, 5 *mars*. — La distribution des prix aux élèves du Conservatoire, s'est faite avec la solennité ordinaire. M. Fétis père a prononcé, dans cette occasion, un discours remarquable par les aperçus scientifiques et la justesse des idées.

— Le concert donné par M. Labarre et madame Viardot-Garcia a été très brillant.

*** *Bruges*, 16 *février*. — Jeudi dernier la Société des concerts a donné une soirée musicale dont les vrais amateurs de musique conserveront long-temps le souvenir. M. Henri Litolff, un des meilleurs pianistes actuels, y a exécuté trois morceaux. Dans le septuor de Hummel il a déployé tout ce que son jeu a de vigueur, de brillant et de profondément senti. M. Litolff nuance la musique avec une rare perfection : sous ses doigts le clavier exprime toutes les sensations de l'âme. L'artiste peint tous les sentiments, il s'identifie avec le compositeur, il fait passer dans son auditoire toutes les passions qui l'animent. M. Litolff nous a gratifiés de sa *Mazurka* qui est un œuvre plein d'originalité, et qui décèle l'artiste éminent.

*** *Madrid*. — Le 14 février a eu lieu avec succès au théâtre de la cour la première représentation de *l'Elisir d'Amore*, où la senora Perelli a été d'une grande supériorité dans le rôle d'Adina. On a aussi beaucoup applaudi Unanue (Nemorino), Miral (Belcore) et Salas (Dulcamara). On répète une grand'-messe de *Requiem*, composée par le senor Carnicer, directeur de l'Opéra de Madrid, et l'un des professeurs du Conservatoire de musique; cette œuvre importante doit être exécutée dans l'église Saint-Thomas. Le jeune professeur D. Mariano-Soriano Fuertes vient d'ouvrir une nouvelle Académie de solfége où il mettra en pratique une méthode de son invention, destinée, dit-on, à hâter les progrès de l'art. Il y joindra quelques leçons sur l'histoire de la musique.

*** *Cadix*. — *El Solitario*, du maëstro Estaba, attire la foule au théâtre de cette ville. La fière Espagne applaudit doublement au talent, quand c'est un talent national.

*** *Varsovie*. — Le succès du célèbre violon Ernst a été immense ici; il a donné quatre concerts, et chaque fois on lui a fait répéter plusieurs morceaux; l'enthousiasme était au comble lorsqu'il a donné un concert d'adieu au bénéfice des pauvres. Nous apprenons avec peine que les fatigues causées par le grand nombre de concerts donnés par lui dans toutes les villes où il a passé, ont influé sur sa santé, et qu'il n'a pu continuer son voyage pour Saint-Pétersbourg, où il ne pourra aller que l'année prochaine.

CONCERTS ANNONCÉS.

13 mars. Concert de la *Gazette musicale*. Salle Pleyel.
13 — Caliste et Ida Mansui. Salle Bernhardt.
13 — Frion. Salle Saint-Georges.
13 — Michiels. Salle Fournier.
14 — Sowinski. Salle Herz.
15 — Jules Déjazet et Bessems. Salons Frascati.
16 — Alessi. Salle Pleyel.
16 — Balfe et Osborne. Salle Erard.
17 — A. Clemenceau. Salle H. Herz.
18 — Pauline Jourdan, harpiste de la reine. Salle Erard.
19 — Cellier et Tagliafico. Salle Erard.
23 — Géraldi. Salle Herz.
31 — Schad. Salle Erard.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

En vente chez J. Meissonnier, 22, rue Dauphine.

ROMANCES DÉTACHÉES DE L'ALBUM DE

Mlle LOISA PUGET.

La Batelière du Rhin.
Le Montagnard centenaire.
La Demande en mariage.
Marjolaine.
Les Pupilles de la garde
Depuis la Noel.
Les Cheveux de la Bretonne.
Je veux que vous n'aimiez que moi.
La Fleur du ciel.
Le véritable Amour.
La bonne Providence
Giselle.

MUSARD.

Les Pupilles de la Garde, quadrille sur les motifs de cet Album, exécuté aux bals de l'Opéra.

MÉTHODE DE PIANO

DE

HENRI HERZ.

DEUXIÈME ÉDITION.

Contenant les Éléments de la Musique, la Théorie du Piano, Conseils aux jeunes Pianistes qui composent et improvisent, Exercices, Gammes, Cadences, Vingt Leçons progressives, Six Airs favoris, Trois Récréations, et Dix-huit Études spéciales.

Op. 100. Prix, net : 15 fr.

Trente nouvelles Études.

Op. 119. Ier livre pour les petites mains. Prix, net. 6 »
— IIe livre d'une moyenne difficulté. Prix, net. 6 »

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

LE FREISCHUTZ,

AVEC LES RÉCITATIFS DE BERLIOZ,
PAROLES DE E. PACINI,
tel qu'il a été représenté à l'Opéra de Paris,
musique de

C.-M. DE WEBER.

Partition de Piano et Chant. Prix, net : 10 fr.

ADELIA.

OPÉRA EN 3 ACTES,
musique de

G. DONIZETTI.

Partition de Piano et Chant. Prix, net : 25 fr.

PETER SCHUBERT.

RONDOLETTO. — DIVERTISSEMENT. — VARIATIONS DE SALON.
(Op. 35.) (Op. 30.) (Op. 37.)

TROIS MORCEAUX POUR LE PIANO

Sur des Motifs de la

REINE DE CHYPRE,

D'HALÉVY.

Prix de chaque morceau : 3 fr. net.

OUVRAGES NOUVEAUX ET RECOMMENDABLES

DU MÊME AUTEUR.

A l'usage des personnes qui jouent le Piano pour s'amuser, et qui recherchent les morceaux brillants et non difficiles.

MOSAIQUE. Choix des plus jolis morceaux de *la Favorite*, de Donizetti. 4 suites. Ch., net. 3 »
— Du *Guitarrero*, d'Halevy. 2 suites. Ch., net. 3 »
Op. 30. Amusements, 3 morceaux brillants. N° 1. La Valse. N° 2. Le Bal. N° 3. La Calavrecella. Prix de chaque numéro, net. 2 50
Op. 31. Deux morceaux sur *la Favorite*, de Donizetti. N° 1. Variations. N° 2. Divertissement. Chaque, net. 3 »
Op. 32. Rondoletto. Valse sur *le Guitarrero*. Net. 3 »
Op. 33. Air tyrolien, varié. Net. 3 »
Op. 34. Air autrichien, varié. Net. 3 »

LES BONBONS MAURITAINS POUR LA VOIX obtiennent un très grand succès. Tous nos célèbres chanteurs en font usage et les recommandent expressément à leurs élèves. C'est qu'en effet ces BONBONS donnent du ton, de la souplesse et de la force à la voix, en rendent l'émission plus facile, et enlèvent totalement les RHUMES et les ÉRAILLEMENTS de gosier. (Prix de la boîte : 1 fr. 50 c.) Se trouvent chez tous les marchands de musique et libraires. DÉPOT CENTRAL, au magasin de musique de A. MEISSONNIER et HEUGEL, 2 bis, rue Vivienne (bureaux du MÉNESTREL).

SOUSCRIPTION

Jusqu'au 1er mai. — Chez l'auteur, rue Richelieu, 95.

SOLFEGE A DEUX VOIX

PAR A. PANSERON,

PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE;

Dédié à M. BERTON, Membre de l'Institut.

Prix : 25 francs. Par souscription : 10 fr. net.

Ce Solfége vient d'être approuvé par la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France comme les Solféges précédents du même auteur, ainsi que sa Méthode de chant pour soprano, ténor, basse-taille, baryton et contralto.

M. Panseron dit, avec vérité, qu'un chanteur ne peut être vraiment musicien que lorsqu'il peut, sans crainte, chanter les morceaux d'ensemble. C'est pour conduire l'élève à ce résultat qu'il a composé ce Solfége à deux voix, qui peut être chanté également par deux voix de femme ou deux voix d'homme.

Après cet ouvrage, M. Panseron, pour compléter son Cours de lecture musicale, fera paraître son grand Solfége d'artistes sur toutes les clefs et avec changements de clefs. L'œuvre complète se composera donc 1° de son A B C; 2° Suite de l'A B C; 3° Solfége à deux voix; 4° Solfége sur toutes les clefs, le tout formant près de 600 pages.

Il n'est pas douteux que l'élève qui aura consciencieusement étudié cette œuvre ne soit excellent lecteur et parfait musicien.

Ce Solfége à 2 voix est adopté par M. Auber, directeur du Conservatoire de Paris, pour tous les Conservatoires de France.

MÉTHODE DE VOCALISATION

En deux Parties

POUR SOPRANO ET TÉNOR.

Prix : 42 fr.

Chaque partie, 25 fr.

MÉTHODE DE VOCALISATION

EN DEUX PARTIES

POUR BASSE-TAILLE, BARYTON ET CONTRALTO.

Prix : 42 fr. — Chaque partie, 25 fr.

A B C MUSICAL

OU PETIT SOLFÉGE COMPOSÉ TOUT EXPRÈS POUR SA PETITE FILLE,

PAR AUGUSTE PANSERON.

Prix : 25 fr.

Le MÊME, **sans accompagnement,** *édition typographiée.*

Prix net : 2 fr. 50.

SUITE DE L'A B C MUSICAL,

Prix : 25 fr.

LES DEUX RÉUNIS. — PRIX : 45 fr.

Tous ces Ouvrages sont approuvés par l'Institut de France, les Conservatoires de France et de Belgique,

Et particulièrement par

MM. Chérubini, Berton, Spontini, Meyerbeer, Halevy, Carafa, Ponchard, Lablache, Tamburini, Levasseur, Duprez et Madame *Damoreau.*

CES DIVERS OUVRAGES SE TROUVENT :

CHEZ L'AUTEUR, 95, RUE RICHELIEU,

ET CHEZ TOUS LES MARCHANDS DE MUSIQUE.

L'A B C typographié se trouve également

CHEZ L. HACHETTE,

LIBRAIRE DE L'UNIVERSITÉ ROYALE DE FRANCE,

Rue Pierre-Sarrasin, 12.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Nouvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 12.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne

Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu ;

chez MM. les directeurs des Postes ; aux bureaux des Messageries ; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 20 mars 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. Halevy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres ;

10 CONCERTS.

SOMMAIRE. Cherubini. — Théâtre-Italien : *Saffo* (première représentation ; par A. SPECHT. — Revue des concerts ; par H. BLANCHARD. — Soirées et matinées musicales ; par MAURICE BOURGES. — Correspondance particulière. — Nouvelles.

CHERUBINI.

Il n'est plus le grand artiste, l'illustre compositeur, l'homme consciencieux, rigide et méthodique en toutes choses, dans la vie comme dans son art ! La dernière heure a sonné pour lui, au bout d'une longue carrière, toute pleine de travail et de gloire ! Sa mort a suivi de près l'abdication de sa royauté du Conservatoire, comme nous l'avions tous prévu, nous qui le connaissions, nous qui l'aimions, et qui ne pouvions contempler sans un frémissement d'admiration et de respect la sévère majesté de cette tête sur laquelle pesaient quatre-vingt-deux ans, mais que ne cessait d'illuminer le rayon du génie ! On dira peut-être que cette abdication l'a tué : nous ne le pensons pas. Tant que Cherubini a conservé un peu de force, il est resté au poste que lui assignait le devoir : il ne l'a quitté que lorsqu'il ne s'est plus senti capable de s'y maintenir, et alors il a voulu le quitter tout-à-fait, sans arrière-pensée, sans retour. Quand on lui conseillait de demander un congé de quelques mois, dont la prolongation serait facilement obtenue, il répondait : « Toucher des appointements pour des fonctions qu'on ne » remplit pas, cela n'est pas d'un honnête homme ! Au» rais-je donné un congé, moi, au professeur qui serait » venu me solliciter en pareille circonstance ? Non, sans » doute : eh bien ! donc, comment voulez-vous que je le » demande ? » Tout le caractère de l'homme et de l'artiste se manifeste dans ce peu de mots.

S'il était vrai, ce que nous sommes loin d'accorder, que la France n'eût pas de musique nationale faite par des Français, elle en aurait une au moins que les étrangers seraient venus lui faire. Évidemment Gluck, Piccini, Sacchini, Spontini, Rossini, Meyerbeer, ont trouvé chez nous tout autre chose que ce qu'ils trouvaient en Italie, en Allemagne. Dans leurs efforts pour approprier leur génie musical à l'esprit de notre idiome, de notre littérature, de notre société, ils se sont modifiés, transformés, et tous à leur avantage. Cherubini aussi fut un de ces étrangers, qui, à diverses époques, vinrent faire en France de grande et belle musique française ; et de tous ces maîtres nul ne nous appartient plus que lui ! Nul ne nous arriva plus jeune, nul ne nous resta plus longtemps, plus absolument ! Sauf son extrait de baptême et son accent, Cherubini était Français autant qu'il est possible de l'être.

Né à Florence, le 8 septembre 1760 (quatre années seulement après que Mozart avait vu le jour), dès l'âge de neuf ans, Cherubini se livrait à l'étude de la composition, sous des professeurs aujourd'hui bien obscurs, les Bartholomeo et Alessandro père et fils, les Pietro Bizarri,

Giuseppe Castrucci, qui lui devront tout leur lustre. A dix-huit ans, déjà célèbre par quelques succès obtenus au théâtre et à l'église, il se rendit à Bologne, et là, sous la direction de Sarti, aux frais du grand-duc Léopold, il acheva son éducation. Ne pouvant suffire à la multiplicité des commandes que lui attirait sa renommée, Sarti employait souvent son élève : il le chargeait notamment d'écrire les seconds rôles de ses opéras. En même temps, Cherubini commençait à écrire et à réussir pour son propre compte. Alexandrie, Livourne, Mantoue, l'applaudirent tour à tour. En 1784, il fut appelé en Angleterre : il y composa deux opéras la *Finta principessa* et *Giulio Sabino*. En 1786, il quitta Londres, et vint à Paris, où Viotti le décida à se fixer. Une étroite amitié s'établit entre les deux artistes, qui pendant six années habitèrent le même appartement, dans la rue Royale. C'était alors que Viotti donnait ces fameuses matinées, où l'on tenait à si haute faveur d'être admis. Lorsque Léonard, le coiffeur de la reine, eut obtenu le privilége d'un Théâtre-Italien, il s'adjoignit le célèbre violoniste, et celui-ci chargea Cherubini d'écrire tous les morceaux qu'on intercalait dans les partitions italiennes. Ainsi furent composés plusieurs morceaux délicieux, dont les artistes et les amateurs gardent encore le souvenir.

Le premier opéra composé à Paris par Cherubini fut un *Démophon*, dont Marmontel lui avait fourni le poëme, et qu'il ne faut pas confondre avec celui de Vogel. Plus tard, après que la révolution française eut imposé le besoin d'une musique plus grande, plus énergique, plus élevée que celle dont on avait l'habitude, il donna *Lodoïska*, *le Mont Saint-Bernard*, *Médée* et *les Deux Journées*, dont la popularité devint en peu de temps européenne. Parmi ses œuvres dramatiques, il faut citer encore *l'Hôtellerie portugaise*, le *Crescendo*, *les Abencerrages*; en 1833, il fit jouer son *Ali Baba*, dont la partition avait été d'abord ébauchée sous le titre de *Koukourdgi*.

Mais le théâtre n'occupe que la moindre place dans la vie musicale de Cherubini : c'est à l'église qu'il s'élève de toute sa hauteur, et que, s'il connaît des égaux, il ne trouve pas de supérieurs. Ce dut être une bien douloureuse et bien fatale période que celle où le grand musicien, dégoûté de son art, fatigué d'une lutte, non sans péril ni sans éclat, avec l'homme qui gouvernait la France et le monde, ne voulant plus entendre parler de musique, se réfugia dans la paisible composition d'un herbier. Cependant il était impossible que la musique ne reprît ses droits : Cherubini ne voulait plus s'exposer aux chances du théâtre; on lui indiqua l'église, et il se laissa persuader. Sa première messe fut un de ses plus grands chefs-d'œuvre : son immortalité n'aurait pas besoin d'autre garantie. Il y a cinq ans environ qu'il acheva sa dernière messe, composée pour voix d'hommes seulement; c'est celle qui, d'après son intention formelle, a été exécutée pour ses propres funérailles!

Cherubini fut avant tout et toujours un artiste : jamais il ne connut ces spéculations qui rabaissent l'art au niveau de l'industrie. Jamais, dans les moments les plus difficiles, il ne consentit à s'exploiter; jamais il n'écrivit une seule note en vue de l'argent qui pouvait lui en revenir. Ses ouvrages, excepté *les Deux Journées*, lui ont rapporté peu de chose. Pendant long-temps, quoique père de famille, il n'eut pour tout revenu que son traitement d'inspecteur au Conservatoire, dont il était l'un des fondateurs. Il n'est donc pas étonnant que Cherubini ne lègue à sa veuve, à ses enfants, d'autre fortune qu'un nom immortel. C'est la France, c'est l'Europe entière, qui héritent vraiment de lui; car les élèves qu'il a formés, les œuvres qu'il a composées leur appartiennent; elles recueillent, et recueilleront encore pendant des siècles, le bénéfice de son exemple, le profit de ses leçons!

Justement fier de sa noble et verte vieillesse, Cherubini n'a pas vu venir la mort avec calme, parce que la mort, qui ne s'était annoncée par aucun signe de décrépitude, l'a eu quelque sorte surpris dans le plein et libre exercice de ses hautes facultés. Quelques jours avant le jour fatal, son intelligence avait toute sa netteté, son esprit toute sa finesse, sa mémoire toute sa vigueur. Et puis tout-à-coup la vie s'est éteinte; le grand artiste a expiré le mardi, 15 mars, à six heures du soir, en prononçant quelques paroles, sans que personne autour de lui pût prévoir que ces paroles étaient un dernier adieu!

P. S.

THÉATRE ITALIEN.

SAFFO,

Opéra-séria en 3 actes; musique de M. Pacini.

(Première représentation.)

C'est toujours la même Sapho classique, pleurarde, criarde, prétentieuse et ennuyeuse comme certaines femmes de lettres. Toujours le même Phaon, qui a le bon esprit d'aimer mieux une jolie fille, qui est quelque chose de mieux qu'une femme poëte; car elle est la poésie même, la poésie jeune, fraîche, naïve, qui s'ignore, et ne se pose pas impérieusement avec une lyre dorée. Ce scélérat de Phaon pousse le dédain, l'ingratitude et le bon goût jusqu'à épouser madame Albertazzi, charmante sous sa couronne virginale. Ce que voyant, Sapho s'indigne, puis elle demande à se précipiter de la roche médicale de Leucade. Elle accomplit à cet effet quelques rites préparatoires entre les mains des prêtres chargés de ces rares cérémonies. Après quoi, elle retrouve son propre père dans le père de sa rivale. On voyait le moment où, tout le monde s'embrassant, le saut de Leucade allait être oublié très volontairement, même par la partie la plus intéressée; mais les prêtres de la roche, qui tiennent à l'exercice de leur monopole, sont trop heureux de trouver un amour bruyant qui se donne pour incurable. Ils exploitent jusqu'au bout cette sensiblerie vaniteuse. Sapho, après avoir pris une dernière fois sa couronne d'or et sa lyre d'or, et chanté sa gloire et son amour, prend le chemin de la roche, et le rideau tombe pour ménager la sensibilité des spectateurs fort peu émus.

La musique que M. Pacini a écrite sur ce libretto a fait, non pas fureur (ce n'est plus la mode), mais fanatisme, à Naples et à Milan. Ce n'est jamais une raison pour que le même effet se produise à Paris. Nous avons ce malheur, que notre organisation, moins facile et moins complaisante que celle des Italiens, ne se prête pas à entendre tous les jours, pendant dix ans de suite, les phrases et les formules stéréotypées par les imitateurs de seconde main d'après les imitateurs de premier ordre. Nous ne disons pas que M. Pacini doive être tout-à-fait rangé dans cette catégorie de copistes du deuxième rang, mais tout ce que nous avions entendu et vu de lui à Paris ne nous

permettait guère de le considérer comme un esprit original. Encore ne nous avait-on expédié que les morceaux détachés qui avaient le plus réussi en Italie, de sorte que nous ne pouvions guère préjuger la destinée qui attendrait chez nous un opéra tout entier de cet auteur, où les parties faibles compenseraient les idées heureuses. Nous ne sommes pas bien sûrs, après avoir entendu toute la partition de *Saffo*, d'être fixés à cet égard. On y trouve des beautés réelles, mais le mélange s'y fait trop sentir. M. Pacini a le sentiment des choses gracieuses, belles et même grandes, mais c'est une émotion qu'il parait ne pouvoir pas supporter long-temps. Il a l'haleine courte, et quand il fait un effort pour prolonger le moment de l'inspiration, il s'aide des ressources créées par les autres. Son orchestre est très varié, très orné; il est seulement fâcheux qu'il ait les défauts de ces qualités, et que les idées accessoires y soient sans cesse écrasées par d'autres, qui rentrent elles-mêmes dans l'ombre sans avoir reçu leur entier développement. Une foule de charmants dessins s'y laissent plutôt pressentir qu'apercevoir. Ce ne sont que pompons et rosettes instrumentales qui papillotent à l'œil sans lien et sans harmonie. C'est une mosaïque très riche de couleurs, et qui manque de finesse de ton.

La très courte introduction qui précède le lever du rideau se compose de parties qui sont presque toutes d'un beau caractère et restent à l'état d'ébauche L'air de Tamburini commence par une mélodie gracieuse, et nous berce, pendant toute sa durée, par une suite de chants auxquels l'habitude nous a préparés de longue main. Le duo entre Mario et madame Grisi se compose de trois parties très distinctes, trop distinctes, et contient d'ailleurs de belles choses. C'est là que l'orchestre attache tous ses nœuds de rubans et abuse de ses ressources. L'intervention du chœur y est annoncée par un *ron-ron* chevrotant des contre-basses et des violoncelles, dont l'effet est beaucoup plus marqué que ne le voulait peut-être l'auteur lui-même. Du reste, l'allegro de ce morceau est plein de chaleur, et nous a paru tout-à-fait distingué.

On entend dans le second acte un chœur de femmes dont quelques passages offrent une réminiscence de la tyrolienne de *Guillaume Tell*. Nous croyons que madame Albertazzi y chante un air, et malgré le talent de la cantatrice, nous ne pouvons nous souvenir de l'impression que nous en avons ressentie. Le duo entre mesdames Grisi et Albertazzi nous a rappelé une foule de duos d'opéra, et surtout de concert, dont les formes et la coupe se confondent dans notre souvenir. Le finale est réellement beau. L'adagio s'y développe avec une grandeur sinistre, quoique les moyens employés par l'auteur soient loin d'être neufs. La strette ne présente guère que des idées communes.

Le troisième acte offre un trio dont l'andante est fort beau. C'est le digne pendant du finale précédent. L'allegro est des plus vulgaires et beaucoup trop gai. Mario chante très bien un air qu'il a peut-être fait valoir plus que de raison, puis on subit un chœur interminable de prêtres et de femmes. Enfin Sapho fait entendre son chant du cygne, mélodie d'un caractère assez marqué, mais un peu enfantin et trop innocent.

Nous avons dit que l'orchestre était si chargé de dessins divers et inachevés, qu'on n'y pouvait pas toujours reconnaître une idée suivie. Ajoutons que l'auteur abuse de tous les moyens prétendus harmoniques employés par les Italiens de nos jours, et que tous ces accords dissonants, ces cadences retardées, si bénignes d'ailleurs, ces râlements peu effrayants et très prévus ne produisent plus d'autre émotion que la fatigue. En présence de ce luxe misérable, on se prend à regretter la platitude.

Le public est resté très froid, et nous ne pouvons dire cette fois qu'il eût tort. Les chanteurs avaient pourtant fait de leur mieux, et l'ensemble a été excellent. Madame Grisi a été rappelée deux fois, et c'était presque justice. Nous avons parlé de Mario à propos de son air du troisième acte. Tamburini et madame Albertazzi ont su faire preuve d'un grand talent dans des rôles à peu près secondaires.

A. Specht.

CONCERTS.

Gazette musicale. 1er concert de 1841-42.

Notre conseil de centraliser l'exécution des concerts de la *Gazette musicale* dans le salon de M. Pleyel a été suivi, et les auditeurs, mieux groupés autour des solistes, s'en sont généralement mieux trouvés. C'est qu'il ne faut pas croire, ainsi que nous l'avons dit, que ce soit une chose peu importante que la manière dont un orchestre est disposé. Il est curieux de voir comment J.-J. Rousseau, qu'on paraît vouloir remettre à la mode dans la polémique musicale, s'exprime au sujet de l'orchestre de l'Académie royale de musique et sur ceux qui le composaient. En reconnaissant que les orchestres de Naples et de Dresde, dont il donne le plan, sont les mieux disposés de tous ceux de l'Europe, on a remarqué, dit-il, que celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, était celui qui faisait le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre : 1° la mauvaise construction de l'orchestre enfoncé dans la terre et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, étouffe toute résonnance; 2° le mauvais choix de symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique, et n'a aucune intelligence de l'ensemble; 3° leur assommante habitude de râcler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4° le génie français, qui est en général de négliger et de dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5° les mauvais instruments des symphonistes, lesquels restant sur le lieu, sont toujours des instruments de rebut, destinés à mugir durant les représentations, et à pourrir dans les intervalles; 6° le mauvais emplacement du maître qui, sur le devant du théâtre et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son orchestre, et l'a derrière lui au lieu de l'avoir sous ses yeux; 7° le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie; 8° la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus; 9° pas assez de contrebasses et trop de violoncelles, dont les sons traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur; 10° enfin le défaut de mesure et le caractère indéterminé de la musique française, où c'est toujours l'acteur qui règle l'orchestre, au lieu que l'orchestre doit régler l'acteur, etc., etc. On voit, par cette libre manière de s'exprimer, que le philosophe de Genève ne devait pas être en odeur de sainteté parmi messieurs

les symphonistes de l'Opéra, et qu'ils ne devaient pas avoir une profonde affection pour lui.

Les artistes distingués qui concourent aux intéressantes séances de la *Gazette musicale* n'ont pas, placés ainsi qu'ils le sont maintenant, à craindre aucun des reproches que le philosophe de Genève adressait aux symphonistes de l'Opéra : on les entend bien, et l'on ne se plaint pas de les trop entendre. Le beau trio en *si* bémol de Beethoven a ouvert cette séance, et a été dit avec autant de verve que d'ensemble, avec autant de nuances délicates que d'énergie, de charme et de poésie, par MM. Pirkhert, Alard et Chevillard. Alexis Dupont est venu chanter avec sa supériorité accoutumée le grand air du *Joseph* de Méhul, qui n'a pas fait moins de plaisir que la romance du même opéra dans le précédent concert. M. Goldberg a dit avec expression deux petits morceaux de Mozart et de Donizetti, œuvres légères, étonnées de se trouver ensemble, mais qui n'en ont pas moins plu aux auditeurs éclectiques qui aiment ces rapprochements. Les suffrages que mademoiselle Lia Duport avait recueillis à la Société des concerts l'ont suivie au concert de la *Gazette musicale* : on a fort applaudi le grand air du *Crociato* qu'elle a chanté, et l'on n'a pas moins applaudi quelques légères et jolies mélodies, au nombre desquelles on a surtout remarqué le *Rendez vous* par M. Rosenhain, et la *Cascade*, de M. Maurice Bourges, jeune et actif compositeur, qui vient de publier trois jolies mélodies intitulées : *la Dernière heure, Sous un vieux chêne* et *le Mirage*, qui obtiennent du succès. Le chant qui plaît généralement tient une large place dans les concerts de la *Gazette musicale*. Un duo de *Robert-le-Diable* a été fort bien dit par MM. Tagliafico et Alexis Dupont; puis ce dernier a chanté avec M. Goldberg les *Marinari*, de Rossini. C'est la dernière fois que nous avons entendu cette année M. Goldberg, ce jeune artiste d'un si grand avenir, et dont la belle voix retentira dorénavant dans les théâtres d'Italie. Nous lui prédisons le plus bel avenir, et nous l'attendons d'ici à quelques années au Théâtre-Italien de Paris, dont il promet d'être un des plus solides soutiens. Enfin, un quatuor de M. Onslow, admirablement exécuté par MM. Alard, Chaine, Armingaud et Chevillard, a excité le plus vif enthousiasme, et prouvé que le sentiment de la bonne musique instrumentale, que le culte du quatuor ne sont pas près de s'éteindre.

MM. César-Auguste Franck et Pape.

Un empereur romain et un souverain pontife, de nom du moins, ont donné vendredi, 11 de ce mois, une soirée musicale dans les salons de l'ancienne chancellerie du duc d'Orléans, rues de Valois et des Bons-Enfants. Pape et César, César-Auguste et Pape s'y sont distingués, s'y sont prêté un mutuel appui ; car si le jeune pianiste a joué de son instrument en professeur habile, a prouvé qu'il en connaît parfaitement le mécanisme, celui qui a mis ce mécanisme à sa disposition, a prouvé aussi qu'un facteur est un grand artiste, quand il anime le bois et le métal au point de leur donner une si brillante sonorité, au point de les empreindre de mélodie, d'une égalité de sons aériens, purs, suaves et d'une rare harmonie dans tout le clavier qui peut le disputer aux meilleurs pianos de l'Europe. M. César-Auguste Franck, méprisant l'axiome qui dit qu'on ne court pas deux lièvres à la fois, s'est mis à en poursuivre trois; il professe le piano avec succès, exécute comme il professe, et n'espère pas obtenir moins de succès comme compositeur. Qui est-ce qui peut s'opposer à cette trinité de succès? ce n'est certainement pas nous.

Mlle Félicie Boucher.

Mademoiselle Félicie Boucher est une jolie femme et une agréable cantatrice, qui s'est crue justement autorisée, comme tant d'autres, à donner sa soirée musicale. Elle s'est fait seconder par M. Arnaud, ténor facile, professeur de chant et quelque peu compositeur; par M. Veny, artiste distingué sur le hautbois ; par sa fille (bien entendu la fille de M. Veny), jeune pianiste de grand avenir; par mademoiselle Beltz, l'une de nos meilleurs harpistes, etc., etc. La chose a commencé par le quatuor de l'*Irato*, que les exécutants semblaient lire sur la partition pour la première fois. On a trouvé, assez justement, que c'était un tort. Ce morceau délirieux, connu dans l'univers entier, *et dans mille autres lieux*, doit être parfaitement su par cœur; l'exécution en doit être fondue; il faut que cet admirable quatuor soit joué avec entrain, avec une verve d'intonation et de diction, brûlé enfin. Ne pas le dire ainsi, c'est aller remuer inutilement la cendre de ce pauvre Méhul.

Mmes Caliste et Ida Mansui.

La famille Mansui nous reporte au moyen-âge, au temps des pèlerinages artistiques, où troubadours, ménestrels, couraient de manoirs en manoirs, de ville en ville avec leurs mies, chantant lais et virelais, et airventes d'amour. M. Mansui, chef de cette tribu harmonique et mélodique, sait l'art de confectionner le programme provincial et spectaculeux. Ses exhibitions musicales sont même parfois chorégraphiques. Bien que M. Mansui sache parfaitement son Paris, et qu'il soit un excellent pianiste, son programme exhalait encore un parfum provincial qui fait sourire à Paris. Il se terminait surtout par un *nota bene*, à propos de S. A. R. madame la grande duchesse de Baden, qui ne laissait pas que d'être assez amusant. M. Mansui ne sait-il pas que nous avons le tact aussi fin, aussi exercé ici que toutes les princesses et duchesses possibles? que nous n'avons pas besoin du suffrage d'une altesse pour donner la nôtre à l'exécution nette, élégante, pure et brillante de mademoiselle Caliste, sur le piano, comme pour apprécier tout ce qu'il y a de gracieusement noble, de gentiment spirituel, de méthodique, de style, de goût dans la manière de chanter de sa petite Ida? Cette charmante enfant au regard fier et doux, au sourire distingué, à la voix peut-être un peu trop exercée, pour ne pas dire fatiguée, est une digne sœur des deux gentilles et intéressantes Milanollo. Cette jolie artiste de dix ans, qui a le calme et la dignité d'une grande duchesse, d'une altesse, d'une femme de vingt-cinq ans, aurait suffi, avec sa sœur, pour rendre intéressante la matinée musicale que M. Mansui a donnée dimanche passé dans le salon de M. Bernhardt, rue de Buffault. Les deux charmantes bénéficiaires ont accaparé les bravos de manière à n'en pas laisser pour les exécutants qui les ont secondées. Cependant un chanteur inconnu qui nous a dit, ou plutôt qui a dit pour lui-même, deux romances sur quelques lieux communs d'amour et de patrie, d'une façon intime, vaporeuse, inintelligible, semblait s'adresser des félicitations, des applaudissements qu'il n'est pas sûr qu'on aurait ratifiés si l'on avait pu l'entendre.

Mlle Péan de la Roche-Jagu.

Et comme une sorte de monomanie *ténorienne* s'empare d'une foule de cerveaux et de larynx fêlés, un autre chanteur inconnu, comme celui ci-dessus, est venu nous chanter (qu'Apollon nous pardonne ce mot impropre) le premier air du *Barbier* de Rossini : *Place au factotum*, etc., de manière à redoubler la mauvaise humeur du maestro contre la musique dramatique et à le faire persister dans son éloignement pour le théâtre. Ceci se passait à l'ouverture du concert donné dimanche passé dans la salle de M. Herz par mademoiselle Péan de la Roche-Jagu. Il s'agissait là d'une manifestation lyrique faite par une noble demoiselle, qui a quitté le *beau soleil de sa Bretagne* pour venir chercher les rayons du soleil des arts qui se lève dans Paris, de ce soleil qui vous brûle, vous étiole. Cette pauvre femme artiste a patience et ténacité; elle a même savoir suffisant pour peindre les passions qui éclatent sur la scène : a-t-elle les mélodies neuves, trouvées qui colorent tout cela? C'est ce que le premier libretto qu'on voudra lui confier nous apprendra. Pour prouver qu'elle est capable de composer un opéra, elle a mis en musique un petit poëme intitulé *le Tasse*, avec chœurs. Il y a de la facilité, du chant dans cette partition, qu'une exécution au moins médiocre ne nous a pas permis d'apprécier à sa juste valeur. Quelques romances, dont les paroles sont de M. Olivier Le Gall, et la musique, dans laquelle se distingue un bon sentiment de mélodie, de mademoiselle Péan de la Roche-Jagu, ont fait plaisir à l'auditoire. Ces petits morceaux ont été assez bien chantés d'ailleurs par mademoiselle Camille. Dans la matinée de ce jour, nous avons été entendre à Saint-Germain-l'Auxerrois le

Stabat de Pergolèse.

Dans cette église qui a retenti du glas funèbre de la Saint-Barthélemy; dans cette église qu'on vient de restaurer, et dans laquelle on avait essayé, il y a quelques années, un simulacre de restauration politique, le maître de chapelle, M. Julien Martin, vient d'essayer aussi de restaurer l'art religieux, le *Stabat* de Pergolèse. Secondée par notre habile chanteur Ponchard, qui sait si bien dire la musique sacrée de nos grands maîtres, la tentative de M. Martin a été couronnée d'un plein succès. Les deux chanteurs placés dans l'orgue ont dit le chef-d'œuvre de Pergolèse avec une émission de voix convenable, avec cette sévère expression, cette onction suave qui portent la conviction de la musique religieuse dans tous les esprits comme dans tous les cœurs. L'introduction, mais surtout le *quando corpus morietur*, d'un style si pur, si élevé, si riche d'harmonie, d'un dessin d'accompagnement si soutenu et d'une allure qu'on croirait moderne, tout cela a produit l'effet le plus profond, le mieux senti. M. Boëly, musicien excentrique, qui comprend si bien ce genre de musique, a accompagné sur l'orgue l'œuvre de Pergolèse avec un soin, une mesure, une modération de son, un sentiment exquis enfin du maître et de l'art du chant, que lui seul possède peut-être à un si haut degré dans Paris. Cette heureuse tentative sera sans doute renouvelée, et n'obtiendra pas moins de succès.

M. Albert Sowinski.

Le grand concert de M. Sowinski a eu lieu lundi passé dans la salle de M. Herz, et avait attiré une nombreuse et brillante société dont la Pologne et la haute aristocratie française avaient fourni les principaux éléments. M. Sowinski nous a fait entendre une œuvre capitale, une œuvre de conscience, trop consciencieuse peut-être par les développements des pensées, toujours logique cependant. C'est une grande symphonie en cinq parties, dans laquelle il a déployé tout le luxe, tout l'éclat, toutes les richesses de l'instrumentation moderne; mais cela manque de concision, de sobriété dans les accompagnements. Quoi qu'il en soit, c'est une estimable tentative que M. Sowinski a faite là, et qui mérite tous les encouragements des artistes et de la presse. Son ouverture de *la Reine Edwige* avait été déjà exécutée aux concerts de la rue Saint-Honoré, et jugée avec impartialité : c'est large et beau. Voilà tout ce que nous avons à dire de ce concert, dans lequel on a entendu airs, duos italiens, romances françaises, solos d'instruments, comme dans tous les concerts où ils ont été et seront probablement encore entendus.

M. Jourdain.

Ce n'est point, comme on le pense bien, du *Bourgeois gentilhomme* dont il est ici question, de ce brave M. Jourdain qui a maître de musique, d'escrime, de philosophie, et fait de la prose depuis quarante ans sans le savoir; il s'agit de M. Ferdinand Jourdain, naguère chanteur-amateur, et qui se veut faire artiste-chanteur. Un axiome dit que, pour chanter, trois choses sont absolument nécessaires : d'abord de la voix, ensuite de la voix, et puis encore de la voix. Ce n'est pas ce qui manque à M. Jourdain : il possède une jolie voix de ténor dont évidemment il ne sait pas encore se servir avec prestesse, avec expression, en bon musicien enfin; mais cela peut s'acquérir, et l'instrument que lui a donné la nature ne s'acquiert pas. Il s'est d'abord fait entendre dans l'air du sénéchal de *Jean de Paris*. Ce choix n'était pas heureux, car les morceaux écrits pour Martin qui avait une voix exceptionnelle, réunissent les notes les plus aiguës aux notes les plus graves. Il faut donc, pour les bien chanter, posséder une voix de basse et de ténor tout à la fois; aussi le *fa* qui termine cet air, et que Martin posait d'une manière si large et faisait résonner d'une façon si puissante, a-t-il été escamoté par M. Jourdain : il manque également de style et de mordant, et chante un peu trop comme c'est écrit. Malgré ces inconvénients et l'absence de ce qu'on appelle l'âme musicale qui semble encore sommeiller en M. Jourdain, il y a incontestablement un avenir de chanteur dans cet artiste en expectative; il a l'intonation juste et pure, ce qui n'est pas une condition moins essentielle que celle d'avoir de la voix.

Mme Ebner, MM. Bessems et J. Déjazet.

Plus nous avançons dans notre travail synoptique et de statistique musicale, plus il se complique. Voici maintenant une trinité concertante qui s'est fait entendre dans les anciens salons de Frascati. Ces lieux qui ont si souvent retenti des malédictions de joueurs ruinés, ont répercuté, mardi dernier, les accents de madame Ebner, cantatrice agréable, les sons du violon de M. Bessems, artiste au jeu plus large qu'élégant, plus solide que poétique, et qui ne dépare point la belle école de violonistes belges rivalisant presque celle du Conservatoire de Paris. Le troisième bénéficiaire, M. Jules Déjazet, pianiste distingué, nous a dit un *andante* et un *scherzo* d'un trio de sa composition, une *Fantaisie* sur la *Norma*, et des fragments du sep-

tuor en *ré* mineur de Hummel, en exécutant, en compositeur qui sent vivement la bonne musique, et en fait lui-même d'excellente. Le *Souvenir*, romance de mademoiselle Sophie de Villegarde, et *Veux-tu mon nom*, autre romance de Masini, ont été chantées avec autant de grâce que d'expression par mademoiselle ***.

Mlle Rosine Alessi.

Le beau quatuor de *Bianca e Faliero*, de Rossini, chanté par MM. Nigri, Arnaud de Milan, mesdemoiselles Marie Drouart et Rosine Alessi, a ouvert la soirée musicale que cette dernière a donnée mercredi, 16, dans le salon de M. Pleyel. Les deux premières des quatre études pour piano que nous a fait entendre M. Ravina sont choses charmantes, et qui ont fait le plus grand plaisir. La première est un galop ravissant, et la seconde, mélodie large en forme de marche, sans être guère plus scolastique que la première, n'en a pas produit moins d'effet, tant il est vrai que les droits de la mélodie franche et carrée sont imprescriptibles. La bénéficiaire, qui possède une belle voix de contralto, et professe le chant avec beaucoup de succès, a dit un duo d'*il Giuramento*, de Mercadante, avec mademoiselle Elise Masson, jeune cantatrice que nous avons déjà encouragée de nos louanges, qu'elle méritera mieux quand elle assouplira quelques unes des intonations élevées de sa voix. La brusquerie et la crudité des sons ne sont pas de l'énergie vocale et de l'effet dramatique; qu'elle y fasse attention : ceci est affaire de délicatesse, de goût, en même temps que de méthode. M. Charles de Kontski s'est distingué comme violoniste dans cette soirée qui avait attiré un auditoire aussi brillant que nombreux.

MM. Balfe et Osborne.

L'Angleterre et l'Irlande ont aussi leurs représentants au congrès musical qui se tient à Paris. Les deux bénéficiaires-insulaires ci-dessus ont donné aussi devant un brillant et nombreux auditoire, chez M. Erard, une séance, une soirée musicale, ou un grand concert, car il en est du titre de ces exhibitions harmoniques comme du compliment de M. Jourdain : belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour, ou : vos beaux yeux, belle marquise, etc. Osborne, le pianiste élégant, facile, net et pas trop énergique que vous savez, a joué *l'Hirondelle* et *la Tarentelle*, charmantes études de lui, que tout amateur de piano a lues dans l'album des pianistes de la *Gazette musicale*. Balfe a dit et fait dire son *Falstaff*, qu'il produit dans tous les concerts, et qui plaît toujours. Mademoiselle Pauline Garcia-Viardot a chanté un air de la *Manon Lescaut*, opéra écrit pour sa sœur, à Londres, par Balfe. Dans ce concert si plein, si brillant de belles et jolies choses, un début remarquable a eu lieu. Mademoiselle Nissen, Suédoise (nous ne savons si elle est parente du baron portant le même nom qui a épousé la veuve de Mozart), mademoiselle Nissen a dit d'une voix large, bien posée, et d'un goût parfait, un air de *la Sonnambula*, de Bellini.

Mlle Louise Guénée.

Et puisque nous en sommes à la justice distributive de vérités agréables, pourquoi ne dirions-nous pas que, dans une soirée musicale qui a eu lieu chez elle, jeudi passé, mademoiselle Guénée, dans un quatuor de Mozart et dans une brillante *Fantaisie*, a donné celle à un auditoire haletant sous le poids de quarante-cinq degrés de calorique social, de la proclamer, par d'unanimes applaudissements, la troisième pianiste de l'Europe, si en ce moment elle n'est la première de Paris? Nous le disons donc, ne voyant rien en cela qui puisse troubler notre conscience de critique et la sûreté de l'État.

Henri BLANCHARD.

SOIRÉE DE Mme VOIZEL.
MATINÉES DE M. MICHIELS ET DE M. CLÉMENCEAU.

L'échelle des concerts est furieusement étendue. Sur quel degré mettrons-nous celui de madame Voizel? Certes ce ne sera ni au plus haut ni au plus bas de cette longue progression. Il y avait de bons éléments dans cette soirée; mais les médiocrités n'y faisaient point faute. Après tout, nous nous sentons en veine d'indulgence; aussi ne dirons-nous rien de ce malheureux quatuor des *Puritains*, si bien écorché, de ce pauvre duo de *Norma*, si *injustement* traité, et surtout d'une certaine scène intitulée *le Joueur*. Parole d'honneur, nous préférons la scène du Jeu de Robert. M. Porto (vous ne connaissez pas M. Porto? Eh bien, il mérite d'être connu), M. Porto a très bien dit un air italien, n'importe lequel, c'est toujours le même. Puis M. Grard a déployé ses beaux moyens et son adresse dans l'air du Sénéchal; le succès lui a prouvé l'estime que l'on fait de son talent distingué. Le grand duo du couronnement, que mesdemoiselles Loveday et Jourdan ont promené partout, leur a fourni l'occasion de recueillir force applaudissements. M. Goria a éveillé les sympathies avec la Fantaisie de Thalberg sur *la Norma;* son jeu brillant et hardi promet pour l'avenir. Puis est venu le jeune Bernardin, qui a chanté sur son violon quelques fragments de *la Lucia*, comme un petit ange et un grand artiste. Le succès de M. J. Offenbach n'a pas été d'aussi bon aloi; quoiqu'il ne manque pas d'un certain talent, il a le son grêle et chétif, une expression maniérée, un style peu formé; il faudrait que dans son intérêt M. Offenbach jouât mieux que de sa musique. Mais retournons à la bénéficiaire, qu'on a entendue avec plaisir. Madame Voizel est douée d'une jolie voix, un peu faible, mais agile et douce, qu'elle manie heureusement. Nous serions bien trompé s'il n'y avait dans madame Voizel l'étoffe d'un très bon professeur.

En général, c'est pour prouver leur aptitude à courir le cachet que les artistes se posent dans les concerts. A ce titre, M. Michiels (dont la matinée a eu lieu dimanche chez M. Fournier) mérite une recommandation spéciale. Il tire de son violon des sons agréables, et en possède toutes les ressources; son concerto, bien fait du reste, l'a suffisamment démontré. Le hautbois de M. Soler, la flûte de M. Willaert (descendrait-il du grand Adrien Villaert de savante mémoire?), le piano de M. Decourcelle ont fait honneur à la séance. M. Jourdain a dit avec goût de bien plates romances; c'est fâcheux pour M. Delatour, et aussi pour M. Jourdain, qui devait mieux choisir. Deux mots encore sur mademoiselle Julie Vavasseur, dont l'admirable voix et la méthode élevée ont produit un grand effet, et sont appelées sans doute à en produire un plus grand encore sur une échelle plus vaste. Nous passons au concert de M. Alfred Clémenceau.

Encore un chanteur-professeur; mais il faut le dire tout de suite, un agréable chanteur et un très bon professeur. Son débit intelligent et senti supplée quelquefois à sa voix,

qui n'est pas très volumineuse. Peut-être M. Clémenceau devrait-il ne pas se fatiguer dans le grand air italien, et se borner à la mélodie de salon, où il excelle, et aux airs français d'expression, tels que celui de *Piquillo*, qu'il a chanté avec goût. Le duo de *Belisario* et la cavatine d'*Anna Bolena* lui ont valu de justes applaudissements. Le talent avec lequel il a dit quelques romances en méritait de plus grands; mais la faute en est à la qualité de la musique qu'il a choisie. Quand les chanteurs comprendront-ils bien leurs intérêts? Avis à qui sait entendre. Madame de Garaudé, toujours en progrès, s'est tirée avec supériorité d'un air italien hérissé de difficultés; sa prononciation française ne pourrait-elle pas être quelquefois plus distincte? Avec l'air de *la Muette* très bien vocalisé, mademoiselle Nau a enlevé les bravos à la pointe de sa voix vibrante et légère. M. Inchindi n'a rien perdu de son organe puissant, et tient toujours à son beau navire aux grands mâts pavoisés; il a obtenu un succès honorable. C'est encore à bon droit qu'on a bien accueilli les solos de M. Lée le violoncelle, de M. Soler le hautbois, de M. Jancourt le basson, de M. Dubois le violon, de M. Lacombe le pianiste; tous ces messieurs sont d'habiles virtuoses, qui composent de forts longs morceaux: c'est fatigant d'admirer trop long-temps de suite. Mais que de solos, grand Dieu! quel besoin de s'individualiser, de faire de l'égoïsme! Où marchons-nous, et quel ordre de choses parfait sortira-t-il de ce perfectionnement continuel?

Maurice BOURGES.

Correspondance particulière.

La Scala de Milan vient de fêter un succès incontestable et incontesté; c'est celui d'un opéra nouveau, en quatre actes, du maëstro Giuseppe Verdi, intitulé *Nabucodonosor*, et dans lequel débutait notre compatriote Dérivis, qui, hâtons-nous de le dire, a obtenu le plus large et le plus légitime succès.

Peu de temps après son arrivée à Milan, Dérivis avait été engagé, comme on sait, par l'impressario Merelli, qui est le Napoléon des impresarii actuels, pour aller chanter dans plusieurs ouvrages au grand Théâtre-Impérial de Vienne. Plusieurs fois les besoins du répertoire de la Scala durant l'hiver avaient fait sentir le besoin d'un artiste doué du genre de voix de Dérivis, les seules basses étant Ronconi et Varesi, qui sont deux barytons élevés. Mais Dérivis, qui avait à terminer à Milan, avant de se produire, un important travail de voix déjà largement ébauché à Paris durant la dernière année de son séjour à l'Opéra, avait refusé l'honneur qui lui était offert, et s'en était tenu à ses infatigables études, en attendant l'époque de son départ pour Vienne. Mais enfin arriva une circonstance qui le décida à céder aux instances qui lui étaient faites. Il s'agissait d'un opéra nouveau, expressément composé pour la saison, et dont un rôle semblait approprié à sa taille. Dérivis céda donc, et le 10 courant il s'est produit pour la première fois sur cette redoutable scène de la Scala, dans la saison où le public a les plus grandes exigences, et il a obtenu, à côté du célèbre Ronconi, l'artiste le plus renommé d'Italie, un succès qui va avoir la plus immédiate influence sur l'avenir de ce jeune et estimable artiste.

La voix de Dérivis a acquis des qualités inestimables. Il a fait entendre, dans une phrase de sa prière, une gamme qui comprend deux octaves pleines, du *fa* dièze aigu au *fa* dièze grave, toutes notes pleines et sonores. Ce large vaisseau de la Scala est parfaitement approprié aux vibrations de ce bel organe, et tout le monde dans la salle citait déjà Dérivis comme le rival possible de Marini, la plus puissante et la plus riche voix de basse que possède aujourd'hui l'Italie. Dérivis a révélé une prononciation italienne excellente; il a été comme acteur ce qu'il était à Paris, c'est-à-dire digne de l'emploi de professeur de déclamation qu'il a rempli au Conservatoire. Enfin c'est un grand et honorable succès, que rien ne peut mieux prouver que la grande satisfaction du public, puisque, après chaque morceau, l'artiste français a été rappelé deux ou trois fois. Déjà les engagements pleuvent de tous côtés, et tout assure que dès ce moment Dérivis s'est placé au rang des meilleurs artistes, et cela grâce à une ferme et invincible volonté qui ne l'a pas abandonné depuis deux ou trois ans qu'il cherche, qu'il étudie laborieusement pour développer ses moyens, leur trouver une application nouvelle. Sept ou huit mois de séjour, de méditations, de travail nouveau en Italie, ont complété cette heureuse transformation, qui place aujourd'hui l'artiste parmi ceux qui sont doués des voix les plus riches et des qualités d'ensemble les plus précieuses.

Quelques mots de l'opéra, car il semble véritablement destiné à faire époque dans les archives lyriques de la Scala.

Le poëme, de Thémistocle Solera, jeune poëte milanais plein de verve poétique et d'imagination, est emprunté aux larges épisodes de l'histoire babylonienne: c'est Nabuchodonosor dans ses luttes d'orgueil avec Abigaille et le grand pontife des Hébreux. Le libretto exigeait impérieusement les amples ressources de l'harmonie et le style sévère, qui, dans tant de circonstances, semble chasser l'inspiration mélodique. Le jeune et heureux maëstro Verdi n'a point échoué contre cet écueil, et, sévèrement examinée, son œuvre laisse véritablement bien peu de chose à désirer. Il y a deux ans environ, Giuseppe Verdi débuta dans la composition lyrique par un *Oberto di San-Bonifacio*, qui obtint à ce même théâtre de la Scala un joli succès. Les morceaux les plus remarqués furent ceux qui pouvaient présager *Nabuco*, c'est-à-dire les morceaux concertants, aussi riches d'harmonie que de mélodie. *Oberto* fut *repris* l'année suivante, circonstance rare à la Scala, et qui prouve pour l'éclat du début. Dans son second opéra ayant pour titre: *Un Giorno di regno*, le jeune maëstro milanais fut moins heureux. On lui avait donné un sujet *bouffe*, et son talent semblait destiné à une tout autre partie que celle des agencements de contredanses et de pont-neufs. Enfin est arrivé le *Nabucodonosor*, qui a pu être représenté en cette saison, grâce au concours de notre compatriote, et le succès, confirmé par les trois premières épreuves, a été grand, légitime, véritablement extraordinaire, et dû au mérite éminent de l'œuvre. Chose rare à la Scala! des morceaux ont été *bissés* à la demande formelle du public, et, chose précieuse à constater, et qui permet de fonder les plus belles espérances sur l'avenir du jeune maëstro Giuseppe Verdi, c'est que l'imposante richesse harmonique de ses chœurs et de ses morceaux d'ensemble s'escorte des preuves les plus variées d'invention mélodique dans le choix des motifs et dans les airs, duos et pièces isolées. Le grand air de Dérivis au premier acte (après lequel l'artiste a été rappelé trois fois aux acclamations de la salle entière), la prophétie du même artiste, la cavatine de la Strepponi, le duo entre celle-ci et Ronconi (Nabuchodonosor), un air de ce dernier et les motifs semés sur les pièces concertantes, révèlent à un haut degré cette faculté créatrice dont est doué le maëstro dont les débuts sont si éclatants, qu'on ne peut craindre de se tromper en lui prédisant un avenir remarquable, et que le *Nabuco* réalise déjà, car il est plus qu'une promesse. Le finale de son premier acte, qui retrace avec une vigueur et un *brio* merveilleux une des plus heureuses inspirations de la symphonie, suffirait pour classer Giuseppe Verdi parmi les compositeurs que l'Italie doit prendre le plus au sérieux.

En somme donc, succès, grand succès, et pour le jeune maëstro milanais, et pour notre estimable compatriote Dérivis, qui a fait valoir avec tant de supériorité un des deux premiers rôles de cet opéra à côté de Ronconi, dont il a balancé les applaudissements. Dérivis part pour Vienne dans quinze jours, c'est-à-dire aussitôt après la clôture de la saison du carnaval à la Scala. Il chantera avant de partir le *Stabat Mater* de Rossini à ce même théâtre. A Vienne, un beau rôle, écrit pour lui par Donizetti dans son opéra nouveau, *la Grâce de Dieu*, servira de début au jeune et laborieux artiste, que le brillant accueil que lui fait l'étranger récompense des travaux sérieux auxquels il s'est voué avec un si louable courage dans ces temps derniers.

Z. Z.

P. S. Donizetti est parti hier pour Bologne afin de diriger l'exécution du *Stabat* de Rossini; de là il se rend à Vienne pour son nouvel opéra. Il paraît certain que Meyerbeer a été engagé pour monter *Robert-le-Diable* l'hiver prochain à Milan, et pour écrire un opéra nouveau à la Scala. Cette dernière circonstance est la seule sur l'exécution possible de laquelle nous nous permettons quelques doutes. Meyerbeer n'improvise pas les chefs-d'œuvre, comme le veut le système de mise en scène d'Italie.

Nouvelles.

*** Les obsèques de Cherubini ont été célébrées hier samedi dans l'église de Saint-Roch. Les artistes du Conservatoire et de la Société des concerts, auxquels s'étaient adjoints presque tous les chanteurs de nos trois théâtres lyriques, ont exécuté le *Requiem* à trois voix composé par l'illustre maître. Une musique militaire, dirigée par M. Barizel, placée en tête du cortége, exécutait une marche funèbre également composée par lui. Les cordons du char étaient tenus par MM. Auber, Halévy, Raoul Rochette et Achille Leclerc. Après le service, le cortége s'est acheminé vers le cimetière du Père-Lachaise, où des discours ont été prononcés par MM. Raoul Rochette, comme représentant l'Académie des Beaux-Arts, M. Lafont, ancien acteur du Théâtre-Français, pour M. Zimmerman, et M. Halévy. Le plus profond recueillement et le plus grand ordre n'ont cessé de régner dans cette triste cérémonie.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *Robert-le-Diable*, pour la continuation des débuts de M. Delahaye. — Demain lundi, *le Diable amoureux*, précédé du second acte de *Gustave*. — Mercredi, la 27[e] représentation de *la Reine de Chypre*, pour la clôture avant Pâques.

*** Le nouveau ténor, M. Delahaye, a chanté mercredi le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*, et il est sorti avec honneur de cette seconde épreuve. La voix du jeune artiste est belle et étendue; il ne lui manque plus que de la faire sortir avec tous ses avantages. Malgré les meilleures leçons, on ne devient pas musicien consommé, chanteur accompli en quelques mois d'études. M. Delahaye nous paraît être sur la bonne route; il n'a plus qu'à continuer. Dans cette même soirée, mademoiselle Dobré chantait le rôle de Mathilde, et quoique depuis trop long-temps elle n'eût paru sur la scène, sa voix et sa méthode ont beaucoup gagné. Il est difficile de dire avec plus d'âme et de charme qu'elle ne l'a fait la délicieuse romance et l'admirable duo du second acte. Mademoiselle Dobré peut compter sur un brillant avenir.

*** L'indisposition de madame Dorus-Gras touche à son terme. La cantatrice si justement appréciée rentrera probablement au théâtre à la fin du mois.

*** Le principal rôle du *Cabecilla* sera rempli par madame Nathan-Treilhet.

*** Par suite du départ de mademoiselle Blangy, c'est mademoiselle Maria qui a pris le rôle de Fenella dans *la Muette*. Elle l'a rempli avec beaucoup de talent.

*** Mademoiselle Lucile Grahn, la jolie danseuse, qu'un mal de genou avait éloignée de la scène, aura bientôt, dit-on, touché le terme de sa guérison complète.

*** Le Théâtre-Italien donnera demain lundi, par extraordinaire, au bénéfice de mademoiselle Grisi, une représentation composée du premier acte de *Norma*, et des deux derniers actes des *Puritains*.

*** Un nouveau ténor nommé Audran doit débuter à l'Opéra-Comique dans *le Petit Chaperon rouge*.

*** C'est M. Ambroise Thomas qui a écrit la musique de l'opéra-comique en un acte, *Angélique et Médor*.

*** Aujourd'hui dimanche, sixième concert au Conservatoire.

*** On monte à Bruxelles *les États de Blois*, musique d'Onslow.

*** L'ouverture du théâtre de la Reine à Londres est encore retardée. On devait donner le ballet de *Giselle*, dans lequel Perrot devait jouer avec sa femme; mais il paraît que l'artiste s'est blessé en répétant. Par une coïncidence singulière, M. Henri Desplaces, venu pour le remplacer, a eu le même malheur.

*** Auguste Nourrit, frère d'Adolphe Nourrit, acteur et chanteur lui-même, vient de mourir en Amérique, où il était depuis deux ans.

*** LL. MM. le roi et la reine des Français, LL. AA. RR. le duc et la duchesse d'Orléans, ont daigné envoyer un témoignage de leur munificence à mesdemoiselles Caliste et Ida Mansui, à l'occasion du concert donné par elles avec tant de succès.

*** On écrit de Saltzbourg, en date du 8 mars, que la veuve de Mozart, qui demeurait dans cette ville, est morte subitement d'apoplexie. Elle avait exprimé le plus vif désir de voir achever avant sa mort le monument érigé en l'honneur de son mari. Ce monument sera inauguré le 14 septembre.

*** Le quatrième concert de la Société philharmonique a eu lieu dimanche dans la grande salle Montesquieu. Le public a vivement applaudi dans la partie vocale mademoiselle E. Massy, élève de M. Ponchard; l'air de *la Muette*, qu'elle a chanté, a produit le plus grand effet. Les honneurs de la partie instrumentale ont été pour MM. Arm'nga d et Cossmann. L'orchestre, dirigé par M. Loiseau, a exécuté avec beaucoup d'ensemble les ouvertures de *Guillaume Tell*, *Robin-des-Bois*, et *les Diamants de la Couronne*. *Le Chanteur cosmopolite*, chanté par M. Mayer, a provoqué l'hilarité générale.

*** M. Alard, premier violon de la chambre du roi, annonce pour le lundi de Pâques, dans la salle du Conservatoire de musique, une matinée musicale dans laquelle on entendra madame Rossi de l'Opéra-Comique, mademoiselle Dobedeille dont la réputation grandit de jour en jour, etc., et pour la partie instrumentale, outre le bénéficiaire qui doit jouer un morceau manuscrit sur des motifs d'*Anna Bolena* et une Fantaisie *en mi*, on entendra MM. Chevillard et Hallé.

*** Le 30 mars, M. Hallé, le pianiste à la mode, donnera un concert dans les salons de MM. Erard. Nous donnerons le programme de cette intéressante soirée dans notre prochain numéro.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 11 *mars*. — Décidément les salons de M. Méreaux vont devenir beaucoup trop petits; la vogue est acquise à ses concerts. Celui qu'il a dû donner hier pour la seconde fois avait attiré beaucoup plus de monde encore que la première fois. Nous avons rendu compte il y a huit jours de l'effet produit par l'exécution remarquable des morceaux choisis avec tant de tact et d'habileté par M. Méreaux. Nous ne pourrions aujourd'hui que nous répéter, car tout s'est passé de la même manière. Mademoiselle Pouchollé a été ravissante dans sa vieille chanson; elle a eu des larmes véritables dans la voix pour dire son *Stabat*. Mademoiselle Cundell s'est fait vivement applaudir. Masson et Payen, en méritant chacun des marques d'approbation, ont aussi contribué au succès général, qui doit bien quelque chose à M. Bovéry. *La Romanesca* est un ravissant morceau qu'on ne se lasse pas d'entendre, et les *Cris de Paris* ont le mérite d'une originalité qui les rend toujours nouveaux. Quant à M. Méreaux, nous avons rendu hommage à sa gracieuse et facile exécution.

*** *Guéret*, 11 *mars*. — L'art musical fait tous les jours des progrès en cette ville: le projet d'une société philharmonique a reçu son exécution; l'orchestre est à peu près complet dans toutes ses parties, et ne craint pas d'aborder la musique la plus difficile. Cet orchestre s'est tiré d'une épreuve redoutable en accompagnant, après trois ou quatre répétitions seulement, des opéras tels que *la Dame blanche*, *la Prison d'Edimbourg*, *Fra Diavolo*, *le Domino noir*. La Société philharmonique ne compte pas encore une année d'existence; il était impossible d'en obtenir plus en si peu de temps.

*** *Arras*, 10 *mars*. — Le troisième concert de la Société philharmonique a été des plus brillants. Plusieurs artistes distingués s'y sont fait entendre: M. Taldoni, le seul élève qu'ait voulu former Rubini, M. Bertrand, l'excellent violoncelliste, mademoiselle Dobré, de l'Académie royale de musique. Dans l'air de *la Muette*, dans le duo de *Guillaume Tell*, dans l'air de *Fernand Cortez*, la jeune cantatrice a enlevé des bravos par triples salves. L'ouverture de *Robin-des-Bois* et la symphonie concertante n'ont rien laissé à désirer. On ne saurait trop féliciter le secrétaire de la société, M. Legentil, à qui revient en grande partie l'honneur d'avoir organisé le concert.

*** *Marseille*, 12 *mars*. — Levasseur a donné ses deux premières représentations, et il a fait salle comble avec *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*. Thalberg continue à donner des concerts et à exciter l'enthousiasme. Il s'est fait entendre pour la dernière fois dans un concert au bénéfice des orphelins du choléra.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 5 *mars*. — Avant-hier LL. MM. le roi et la reine ont donné leur première soirée musicale de cet hiver. Le morceau capital qu'on y a exécuté était le quatrième acte de l'opéra des *Huguenots* de M. Meyerbeer. L'illustre compositeur tenait lui-même le piano. Parmi les exécutants se trouvait madame Ungher Sabatier, du Théâtre royal italien de Dresde. Cette célèbre cantatrice était déjà retournée à Dresde; mais LL. MM., instruites du grand succès qu'elle avait obtenu alors, la firent prier de revenir à Berlin, exprès pour l'entendre dans *les Huguenots*, invitation à laquelle elle s'est rendue avec le plus grand empressement. Pendant son séjour dans notre capitale, M. Liszt a publié une brochure en français intitulée *Paganini*, et où il examine et apprécie ce grand artiste, comme exécutant et comme compositeur.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. | 1842. — N° 13.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

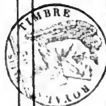
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 27 mars 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, À L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



CONCERTS ANNONCÉS.

27 mars. Concert du Conservatoire. Salle du Conservatoire.
28 — Alard. Salle du Conservatoire.
28 — Delaporte. Salons de l'Athenée.
29 — Mecati. Salle H. Herz.
29 — Garcia-Vestris. Salon Souffletot.
30 — Halle. Salle Erard.
31 — Schad. Salle Erard.
2 avril. Lacombe. Salle Erard.
5 — A. Batta. Salle Erard.

APPENDICE À L'HISTOIRE D'UN CHEF-D'ŒUVRE.

MONTANO ET STÉPHANIE.

A chacun selon ses œuvres ! c'est un grand mot, n'est-ce pas ? mais à voir la manière dont le chapitre des salaires et récompenses est entendu ici-bas, on ne saurait douter que ce mot n'est pas de ce monde, et qu'il faut attendre patiemment une autre vie pour en obtenir l'exacte application. Sans parcourir le cercle entier des professions humaines, sans examiner s'il est convenable que l'amusant soit mieux rétribué que l'utile, qu'une légère pirouette rapporte plus qu'un livre solide, un joli vaudeville plus qu'une belle invention, sans comparer le produit net des chefs-d'œuvre de Corneille aux droits d'auteur et primes de la *Tour de Nesle*, de la *Grâce de Dieu*, n'est-il pas curieux d'observer avec quelle inégalité, quelle incertitude, les artistes et leurs ouvrages sont traités, quelle chanche ils ont courue dans tous les temps de vendre à vil prix, de donner pour rien ce qu'ils ont fait de mieux, tandis qu'on leur jette l'or à pleines mains pour des productions secondaires, souvent même pour des bagatelles dénuées de toute valeur ?

Peut-être vous rappelez-vous ce que je vous ai raconté, il y a quelques mois, des vicissitudes d'un opéra dont la partition est regardée à bon droit comme le titre le plus sé-

rieux d'un auteur qui compte ses succès par douzaines, de l'un des maîtres les plus renommés de l'école française, de celui qui, depuis que Cherubini n'est plus, tient la place de doyen de la scène lyrique. Je vous ai dit comment, sous le patronage et au refus de Grétry, M. Berton avait conquis l'honneur de fournir à ses amis et ennemis une preuve sans réplique de génie musical, comment il avait lutté contre tous les obstacles qui peuvent entraver la marche d'un compositeur jeune ou vieux, car au théâtre l'âge, non plus que le temps, ne fait rien à l'affaire. Enfin, et au bout de plus d'une année de travail, de fatigue et d'angoisses, j'ai laissé l'artiste triomphant, en possession de toute sa gloire, mais je ne vous ai pas parlé de son profit.

Voulez-vous savoir combien la partition de *Montano et Stéphanie* s'est vendue?

Ouvrez vos oreilles, vous tous qui rêvez doucement au bruit flatteur des flots du Pactole moderne, vous qui calculez savamment ce que les accords d'une lyre bien montée doivent rapporter de billets de banque, vous qui savez que Mozart, s'il vivait encore, n'aurait qu'un mot à dire pour qu'un éditeur quelconque s'engageât à lui compter cent mille francs en échange de la première partition qu'il aurait l'extrême complaisance de lui livrer!

Le 6 floréal an VII, la veille même du jour où *Montano* devait paraître devant le public, un marché fut conclu entre le citoyen Berton et le citoyen Deslauriers (lequel par parenthèse n'était pas éditeur de musique, mais marchand de papier, domicilié rue des Saints-Pères, n° 14), pour la vente et cession pleine, entière et définitive dudit *Montano*. Dans ce marché, dont la copie *fidèle* est entre mes mains, il est dit expressément que le compositeur abandonne son œuvre au marchand, « qui se » propose d'en faire graver la partition, parties séparées, » ouverture et airs détachés *pour tel instrument qu'il lui » plaira.* » Le compositeur s'oblige en outre, et suivant l'usage, à faire toutes les corrections nécessaires, et le tout moyennant la somme de....... MILLE FRANCS!!!

Attendez, ce n'est pas tout que le chiffre de la vente; il faut encore savoir de quelle manière le prix en fut acquitté!...

Je reviens au texte de la copie *fidèle*.

« Cette vente est ainsi faite par moi Berton audit Des-
» lauriers, moyennant la somme de *mille francs*, qui
» m'ont été *dès l'instant payés*, suivant nos conven-
» tions, de la manière suivante, savoir :

» En argent comptant *trois cents livres*, cy.	300 l.
» En mon billet au profit dudit Deslauriers, » dont j'ai reçu il y a long-temps bonne valeur, » et échu depuis plusieurs années, ledit billet de » la somme de cent cinquante-cinq livres, cy.	155
» En partitions de musique à mon choix dans » le catalogue, et dont le fonds appartient audit » Deslauriers, pour la somme et jusqu'à la con- » currence de cinq cent quarante-cinq livres, à » la déduction du quart du prix marqué net, cy.	545
» Total. . . .	1,000 l.

Comment trouvez-vous cette manière simple et commode de payer *dès l'instant* un prix de vente si élevé, si magnifique? Il est clair que les *mille francs* stipulés figuraient dans le marché seulement pour la beauté de la chose, et pour sauver l'amour-propre du pauvre auteur, dont en définitive tout le bénéfice se réduisait aux cent écus d'argent comptant. Quant au billet de 155 francs, *échu depuis plusieurs années*, il est probable que le marchand l'avait rangé dans la catégorie des créances problématiques, et que, sans l'occasion qui s'offrait à lui de rentrer dans ses fonds, il l'eût volontiers cédé à moitié perte. Ce qu'il y avait de plus sonore, de plus fastueux dans l'acte souscrit par lui, c'étaient assurément les 545 francs de musique à prendre dans son magasin, *avec déduction du quart*; toutefois, en portant la déduction à la moitié, je crois que le citoyen Deslauriers n'aurait pas encore fait une trop mauvaise affaire.

Donc, la partition de *Montano* ne rapporta pas plus de 300 francs à son auteur! Il ne serait pas aussi aisé de dire ce qu'elle fit gagner au marchand. Le seul air chanté par Stéphanie: *Oui, c'est demain*, eût assuré pendant long-temps l'existence d'une honnête famille. M. Berton avait stipulé par clause verbale que toutes les fois qu'il aurait besoin d'un morceau de sa partition, le marchand le lui livrerait à moitié du prix marqué. L'air de Stéphanie était demandé souvent, et à chaque demande M. Berton joignait la pièce de vingt-quatre sous obligée. Un jour son domestique revient du magasin de l'éditeur, rapportant, au lieu du morceau, cette réponse, que les vingt-quatre sous ne suffisaient plus, qu'on était ennuyé de graver toujours le même air, et qu'on s'était décidé à en élever le prix au double! Il n'y avait rien de positivement désagréable pour l'auteur dans cette réponse un peu brutale; pourtant je voudrais savoir si, en ce moment, la conscience artistique de M. Berton n'éprouva pas un secret remords d'avoir cédé son œuvre entière pour cent écus!

Le jour des représailles devait enfin arriver : les éditeurs et les libraires s'étaient trop long-temps enrichis aux dépens du génie des musiciens et des poëtes : le génie s'est vengé, comme il en avait le droit, mais il ne manque pas d'éditeurs et de libraires qui trouvent que le génie est quelquefois bien cruel, bien impitoyable dans ses vengeances, et qu'il serait temps de s'arrêter.

Paul SMITH.

EXAMEN DE QUELQUES COMPOSITIONS
DE M. BERLIOZ,
SOUS LE RAPPORT DU PLAN.

Je n'ai pas dessein d'aborder ici les questions radicales de l'art, et de prononcer, séance tenante, sur les atteintes portées par M. Berlioz au système actuel de carrure mélodique, d'harmonie, de tonalité. Un pareil débat m'entraînerait trop loin; c'est d'ailleurs l'affaire d'un très gros volume, et non d'un simple article dont la visée n'est pas si haute.

Quelques hommes spéciaux, dont l'opinion, très respectable d'ailleurs, ne manque pas d'autorité dans le monde, adressent en général à la musique de M. Berlioz un reproche, qui, s'il était véritable, n'irait à rien moins qu'à le ruiner de fond en comble. Selon eux, presque toutes les compositions de l'auteur d'*Harold* sont dépourvues de plan net, arrêté, lucide, et par une conséquence très naturelle leur semblent éminemment incohérentes, obscures et confuses.

Tout récemment j'ai démontré jusqu'à l'évidence, dans une analyse musicale, combien ce reproche était peu

fondé à l'égard de la *Marche des pèlerins*, et même de la *Romance* tant critiquée, dont je crois avoir fait voir la très simple ordonnance. J'aurais pu certainement choisir encore la *Marche du supplice*, qui (on l'avouera bien) se saisit dès la première audition, du moins quant à l'ensemble. Mais, de ce que plusieurs des morceaux de M. Berlioz ne sont pas d'une compréhension aussi claire, aussi spontanée, s'ensuit-il qu'ils manquent de la première condition de toute œuvre viable? L'affirmer serait au moins une imprudence. J'ai tenu en main, j'ai étudié avec la plus grande attention jusqu'aux plus petits détails des partitions de M. Berlioz (je parle de ses symphonies); et je me suis convaincu qu'il y a souveraine injustice à nier un plan très précis, très positif dans tous ses ouvrages, même dans ceux qui ne frappent pas l'intelligence *ex abrupto*. Il s'en faut bien que l'auteur donne presque tout au hasard, comme on veut le faire croire. Lui-même a écrit souvent sa profession de foi : l'abus aveugle des formules lui répugne; il fuit les sentiers battus par tous, et veut se soustraire à la routine dans laquelle plusieurs s'attachent à parquer la musique. Pour se frayer une voie nouvelle, il s'est jeté hors des voies suivies par ses devanciers. Evidemment sa prétention ne saurait être de ressusciter le sphynx, et de proposer des énigmes à l'oreille. Il a horreur seulement d'écrire de ces choses qu'on écoute avec insouciance et distraction parce qu'on les devine, qu'on devine parce qu'elles se traînent sur des rhythmes cent et cent fois rebattus, des procédés harmoniques usés jusqu'à la corde, et des allures mélodiques, dont on est saturé.

Si l'on condamne M. Berlioz d'en avoir appelé à des ressources inusitées, il faut, dans toute la rigueur de la logique, frapper aussi d'anathème la longue chaîne de compositeurs qui ont tour à tour renouvelé la face de l'art depuis sa naissance, et opéré des transformations inattendues. Pourquoi un seul en serait-il excepté? N'étaient-ils pas tous révolutionnaires, hérétiques, anarchistes, au point de vue de leur époque, puisqu'ils donnaient un démenti formel à l'autorité du passé? Remontez jusqu'à Palestrina, et plus loin encore, si vous le voulez : l'apparition de chaque tentative n'est-elle pas sans cesse accueillie par d'immenses rumeurs? L'art s'en va, l'art est perdu, s'écrie-t-on de toutes parts; eh mon Dieu, non; mais il fait peau neuve; il rajeunit comme le vieux Tithon.

Tout cela est à coup sûr d'une vérité bien triviale; chacun en convient, et cependant la misérable humanité est ainsi bâtie que l'expérience ne la rend ni plus juste ni plus sage. On foudroie aujourd'hui le novateur, comme on foudroyait Rameau, il y a un peu plus de cent ans, comme on foudroiera sans aucun doute celui qui voudra dans cent ans encore hasarder ce rôle périlleux. Il est donc bien inutile de prouver même aux plus consciencieux que le compositeur n'est pas absolument hors de sens, pour avoir eu le courage de briser à ses risques le cercle de fer de la routine. Le temps seul use les préventions. Mais il n'est pas sans importance de démontrer que, pour avoir essayé des moyens autres que ceux de ses devanciers, M. Berlioz n'en a pas moins répandu dans ses œuvres un enchaînement très logique, une disposition franche et reconnaissable.

Entre autres morceaux qui pouvaient sortir avec avantage de cette épreuve, j'en ai choisi pour cette analyse deux de caractères essentiellement opposés. Ils ont été écrits à plus de dix ans de distance : je veux parler de la *Scène aux champs* et de la *Marche funèbre*. Sans établir la moindre comparaison entre deux productions dont le sens intime et les effets n'ont aucun rapport, je ne les rapproche ici que pour faire observer un système d'ordonnance très réel suivi par l'artiste à deux époques si différentes de sa carrière. Peut-être s'étonnera-t-on devant un enchaînement tellement simple, après l'avoir soigneusement examiné.

Tous les praticiens ne veulent pas, ou même ne peuvent pas réfléchir et comparer pour se faire une opinion décidée sur les choses dont la nouveauté les met en défiance; mais il n'en est pas un qui ne puisse apprécier à la lecture, d'après une analyse toute mâchée, les qualités d'une œuvre réputée excentrique. Ceci est la justification d'un commentaire qui tôt ou tard aura son à-propos.

Je commence donc par la troisième partie de la *Symphonie fantastique*, par la *Scène aux champs*, d'où s'exhale, pour qui sait la sentir, la plus noble, la plus suave poésie. Assez d'autres ont fait ressortir les divers caractères empreints dans ce bel ouvrage, le calme solennel de la solitude à peine troublé par d'imperceptibles murmures, la douce rêverie qui berce l'âme dans le silence des campagnes, la plénitude de paix qui l'inonde, puis ces lueurs d'espérance et de joie assombries bien vite par la crainte et le doute, orages du cœur sinistres comme ceux de la nature. Tout cela n'est pas de mise ici; ce n'est plus le peintre, c'est l'architecte qu'il s'agit de rechercher aujourd'hui dans l'artiste; c'est de la charpente de son œuvre qu'il faut faire l'épreuve. Comme je ne m'adresse qu'aux seuls musiciens, il n'y aura pas grand pédantisme, je pense, à leur rappeler en deux mots, pour établir nettement jusqu'aux moindres accessoires de la scène, que le morceau est écrit à six-huit, en *fa* majeur, et dans le mouvement adagio, sans changement de mesure d'un bout à l'autre. Tous ceux qui croient sur parole que M. Berlioz vit seulement dans le monstrueux et l'excentrique seront tout surpris d'apprendre qu'il n'a nullement heurté les lois ordinaires dans le choix des cordes principales sur lesquelles il a fait reposer, comme sur des assises fondamentales, l'ensemble de la tonalité. La filière des tons successivement parcourus n'a rien que de simple et de rationnel. Il part tout comme un autre de *fa* majeur, et s'y maintient même assez de temps pour prouver à quel point il respecte les droits et privilèges du ton primitif. Il glisse ensuite sur *la* mineur, s'arrête suffisamment en *ut*, et entre ensuite en *si* bémol majeur par le grand chemin de la cadence parfaite précédée de l'accord de sixte-et-quarte; il se rabat encore sur la dominante après quelques petites excursions passagères dans les tons étrangers; puis enfin vient se rasseoir dans la gamme première, dont il ne s'écarte quelques instants que par déférence pour le ton de la dominante, la plus proche parente de la tonique, et qui mérite à ce titre certains égards. En conscience, où est dans tout cela l'irrégulier, l'anormal, l'impossible? N'est-ce pas un système de modulations le plus naturel du monde? Vous le reconnaissez; passons.



Dans sa totalité le morceau ne présente que quatre idées réellement capitales, sources de toutes les autres; à coup sûr il n'y a pas là de quoi brouiller l'entendement de l'auditeur. Voici l'ordre très intelligible dans lequel ces pensées-mères se succèdent. La première, qui constitue une période d'une vingtaine de mesures commencée et terminée *piano* en *fa* majeur, n'est autre chose qu'un dialogue pastoral et mélancolique entre un cor anglais et un

hautbois; au-dessous bourdonne un *tremolo* presque insaisissable d'altos divisés, heureuse imitation du *susurrus* de Virgile. C'est une sorte d'exposition de la scène. Le vrai drame intime ne se noue qu'après elle. La seconde idée-mère, qui entre sous la dernière note de la précédente, est chantée d'abord par les premiers violons et la première flûte à l'unisson, puis en tierces par tous les violons auxquels se joignent les deux flûtes; elle forme une nouvelle période de près de trente mesures, où l'accompagnement clair-semé est d'une extrême simplicité, et dont la terminaison s'accomplit encore par une cadence parfaite en *fa* majeur. Le sentiment tendre et rêveur de cette mélodie rappelle singulièrement les impressions pacifiques nées à l'aspect d'une vaste campagne. Le calme est rendu au mieux par la nuance *piano* soutenue, que trouble un moment un élan de sonorité bruyante; c'est comme une rumeur lointaine apportée dans le désert par un souffle voyageur. Ce simple accord de *fa* est d'une immense solennité, qui est due à l'entrée des clarinettes, des cors, des bassons sur un *rinforzando* des instruments à cordes.

Aux deux périodes précédentes, écrites avec peu de notes rapides, vient se rattacher une troisième pensée assez courte, de valeurs plus brèves, dite une fois en *fa*, puis *si* bémol; une cadence rompue introduit un crescendo de quatre mesures, réalisé sur une harmonie plaquée par un dessin original des violons, et aboutissant au ton de *la* mineur. Puis un simple unisson des instruments à archet donne entrée au ton d'*ut* majeur. Jusqu'ici où est donc le désordre, l'énormité? Ce n'est certainement pas dans la tirade suivante, où la seconde idée-mère reparaît, transposée en *ut*, et interprétée presque en entier par les violoncelles, les bassons, les altos à l'unisson, tandis que le premier violon figure au-dessous un dessin mouvementé, et que le reste du quatuor développe sur le premier temps l'harmonie de remplissage, à laquelle les flûtes, les hautbois, les clarinettes et les cors répondent par un *sol* en triple octave. Ce n'est pas davantage dans la période en *si* bémol, qui n'est séparée de l'antécédente que par une dizaine de mesures consacrées à quelques imitations accessoires de la troisième idée, du reste fort compréhensibles. Alors apparaît la quatrième pensée bien connue, puisqu'elle fait le fond de l'ouvrage; c'est l'*idée fixe*, qui alterne avec un trait mélodique des bassons et des basses. Le dialogue se resserre et aboutit à un *fortissimo* de tout l'orchestre, où l'on saisit comme des sanglots entrecoupés dans une suite d'accords à contre-temps. Après une *rentrée* imitée de la seconde idée-mère, celle-ci se reproduit dans le ton primitif; mais comme le drame intime a marché avec le morceau, et que les teintes d'expression doivent varier avec les émotions, l'aspect de l'orchestre n'est plus le même. Et ici éclate le talent, fertile en ressources, de M. Berlioz. C'est donc par les cordes pincées des seconds violons et des altos qu'est rendue la seconde idée-mère, mais variée en doubles-croches et placée sous un chant accessoire de clarinette inspiré par les pensées mélodiques antérieures. Je néglige le reste de l'orchestre. Un retour dans le ton d'*ut* amène une nouvelle transformation de l'idée tant de fois reproduite, qui semble rajeunie par une variation en triples-croches confiée au premier violon, tandis que le second exécute le chant simple. Des dessins subalternes du meilleur effet complètent l'ensemble. Cette période est close en *fa* majeur comme l'a été la deuxième. Ici s'ouvre l'avant-dernière tirade dans le ton primitif (que l'auteur ne quitte plus, sauf de très courtes déviations). Elle est construite au moyen d'imitations soit de l'*idée fixe* soit du début de la seconde idée-mère, combinées simultanément sur une harmonie plaquée tenue dans la région grave par quatre cors, dont quelques uns emploient les sons embouchés avec grand effet. Plus loin l'accompagnement en triolets relève la répercussion des phrases rappelées, et la période s'achève *pianissimo* après quelques légers souvenirs de la troisième idée. Alors du sein de ce vaste silence s'élève la voix plaintive du cor anglais; il reproduit, mais à des intervalles éloignés, toute l'exposition de morceau. Le hautbois seul ne répond plus. Le roulement sinistre des timbales vient jeter une profonde tristesse sur cette péroraison poétique. Il importe peu que M. Berlioz ait disposé ses quatre timbales de manière à réaliser une ou deux fois des accords dissonants qui n'ont pas de nom dans l'harmonie. De l'aveu même des doctes en acoustique, le bruit est mathématiquement inappréciable. Or chacun l'entend à sa guise; chacun peut donc le noter comme il l'entend.

En résumé, cet adagio, trop longuement analysé peut-être, ne viole aucune de ces lois rationnelles qu'un auteur doit suivre pour rester intelligible. Qu'y manque-t-il? L'unité? elle y est conservée avec une sorte d'opiniâtreté, et s'y trouve profondément empreinte par la présence presque incessante de la seconde idée-mère, par la répercussion finale de la première pensée, qui forme les deux limites de la scène musicale et enveloppe tout le reste, enfin par le retour de l'idée fixe, qui rattache à la symphonie entière cette troisième partie, ainsi animée d'un double intérêt dramatique et poétique. Quant à la variété, autre condition nécessaire au succès de toute œuvre d'art, l'exposé déjà fait me dispense de plus longs détails.

J'insiste donc, et je dis : que manque-t-il à l'ordonnance très lucide de ce morceau, — si du moins on convient d'entendre par *ordonnance* la disposition relative de quelques pensées successivement mises en jeu, écartées, ramenées avec de nouvelles transformations, comme un poëte peut faire des personnages de sa pièce, ou si l'on veut y voir encore le système de perspective, au moyen duquel un peintre étage ses plans, met en lumière les figures importantes, et donne de la profondeur à son tableau par une dégradation de teintes habilement nuancées? Je crois avec sincérité que cet examen raisonné et consciencieux coupe court à toute réplique. On m'objectera, je le sais, que le développement de cet adagio n'est pas textuellement calqué sur celui de tous les autres. J'en tombe d'accord. Mais ne peut-il y avoir qu'un plan? Ce plan est-il le seul bon? Lorsque Beethoven substitua, dans quelques unes de ses symphonies et de ses sonates, le *scherzo* au simple menuet avec trio, et s'écarta ainsi de la coupe consacrée, fut-il répréhensible? Le sens commun répond pour moi.

Je viens à la *Marche funèbre*. Peu de mots suffiront pour en retracer le plan éminemment régulier. C'est un argument de fait, décisif contre ceux qui taxent M. Berlioz de confusion. Écrit à quatre temps, comme la plus classique des *Marches*, ce morceau est modelé sur la coupe connue dans l'école sous le nom de coupe binaire. La première période, subdivisée en deux tirades de longue haleine, se compose de quarante-quatre mesures, et se

termine dans le ton primitif en *fa* mineur. Je laisse à regret de côté les beautés d'expression, l'immense douleur répandue dans cette mélodie déchirante, et les trésors de cette instrumentation que j'oserai appeler *épique*. Je me renferme dans le cercle que je me suis tracé. La seconde période de vingt-trois mesures part du ton de *fa* majeur, et aboutit au ton d'*ut*. Elle se compose d'imitations de l'idée primitive dialognées avec un nouveau trait mélodique d'une sonorité forte, placé au grave. Je signale en passant l'effet rhythmique des triolets de la grosse caisse. Le crescendo suivant constitue la troisième période, formée presque en entier par une succession harmonique ascendante sur l'énorme pédale d'*ut*, qui mugit avec les ophicléides, les troisièmes cors et les contre-bassons. Ce crescendo qui passe graduellement durant vingt-deux mesures du *piano* au *fortissimo*, et sur lequel les instruments aigus jettent des lamentations entrecoupées, contient des effets de la plus haute conception; le cadre de cette analyse m'oblige de les négliger.

Après la deuxième et la troisième période, qui forment une sorte de portion médiaire et transitoire placée entre l'idée primitive et le second chant, apparaît ce motif en *la* bémol majeur. Les clarinettes et les hautbois chantent d'un bout à l'autre cette mélodie pathétique, qui n'a pas moins de trente mesures. Là se termine la première partie du morceau, d'après les divisions scolastiques.

La seconde partie en quelque sorte fidèle aux traditions débute par une tirade de plus de vingt mesures, où les modulations se succèdent plus rapidement, et où l'auteur développe un nouveau dessin. Au milieu se rencontre une espèce de *fausse rentrée*, ou si l'on veut de *rentrée rompue* d'un bel effet. C'est la tête du thème primitif qui fait une courte apparition et que viennent couper d'autres développements. Puis le morceau reprend le ton original, et aussitôt le motif du début presque en entier; mais selon son habitude l'auteur le présente avec une nouvelle disposition d'orchestre. De peur de monotonie il néglige de reproduire la seconde période, et se borne au crescendo déjà entendu, qui ramène en *fa* majeur le chant exposé en *la* bémol. Le morceau se termine par une *coda* de longue haleine, dans laquelle les rhythmes principaux, qui ont figuré antérieurement, sont combinés par fragments avec bonheur.

Ainsi rien que de très saisissable dans cette ordonnance normale. On le voit par cet exposé succinct. Pourquoi donc refuse-t-on à M. Berlioz la netteté du plan? S'il y a confusion quelque part, ce ne peut être évidemment que dans la tête des appréciateurs, un peu trop prompts à juger sur les apparences. Selon toute probabilité, ils sont trompés par l'habitude que l'auteur a prise de transformer son orchestre à chaque nouvelle répercussion d'une idée déjà entendue. Il est fâcheux que les symphonies de M. Berlioz ne soient pas gravées; la lecture contrebalancerait les méprises involontaires de l'oreille. Une analyse critique ne saurait la suppléer en beaucoup d'endroits. Elle n'est cependant pas à dédaigner tout-à-fait. Il serait même à souhaiter que pour faciliter l'intelligence des ouvrages nouveaux, l'usage prévalût d'en publier l'analyse technique. Le *libretto* ne se vend-il pas et ne se lit-il pas d'avance? Pourquoi ne chercherait-on pas à connaître par anticipation l'enchaînement des pensées musicales, comme on le fait pour la suite du drame? La compréhension de l'ouvrage y gagnerait beaucoup, et l'on épargnerait à l'auteur bien des jugements erronés et absurdes, que le temps ne parvient pas toujours à dissiper. Après cela je sais que les ignorants crieraient au pédantisme. Mais aussi est-ce pour eux qu'on écrirait ces choses-là? Quand ils ne liraient pas les pages *barbouillées de science*, la portion musicienne du public y trouverait toujours un certain profit, et au prix de quelques brocards sarcastiques finirait par s'accommoder fort bien d'un commentateur qui faciliterait ses plaisirs. Telle est la pensée première sous l'influence de laquelle ces lignes ont été tracées, et qui ne sera pas tout-à-fait inutile, si elle peut suggérer des scrupules aux esprits malheureusement prévenus sur la question que je pense avoir résolue dans cet article.

Maurice BOURGES.

SIXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

La symphonie en *sol mineur*, de Mozart, a fait, comme à l'ordinaire, le plus grand plaisir. On a redemandé le menuet.

Les fragments de l'oratorio de *Saint-Paul* de Mendelsohn ne nous étaient pas encore connus, et nous sommes à comprendre pourquoi on a tant tardé à produire à Paris ce bel ouvrage que l'Angleterre, l'Allemagne, et même certaines villes des provinces de France ont exécuté en entier plusieurs fois depuis long-temps. Quoi qu'il en soit, les deux morceaux qu'on nous en a donnés dimanche dernier sont d'admirables compositions. Le premier chœur en *mi bémol*, accompagné d'un dessin obstiné de premiers violons, est empreint d'un caractère de calme et de pureté vraiment angéliques; ceci est de la musique religieuse ou il n'en fut jamais. L'harmonie est onctueuse, l'accent de la mélodie, tendre et suave, emprunte un charme de plus au timbre des violoncelles, et l'accompagnement incessant des premiers violons orne l'ensemble, sans en altérer la douce gravité. La forme du morceau est d'ailleurs très distinguée; l'orchestre et le chœur ne sont pas toujours réunis, quelquefois les instruments se taisent et laissent les voix s'épanouir sans rivalité; tantôt, au contraire, c'est l'orchestre qui chante seul. Puis il y a de ces effets de demi-teinte et de pianissimo que les très grands maîtres seuls savent obtenir des masses. En un mot, ce chœur est, à mon sens, un vrai chef-d'œuvre, produit de l'inspiration et de la science, beau, irréprochable, complet. Si le public du Conservatoire méritait la réputation de connaisseur qu'on veut lui faire, et à laquelle je crois qu'il n'a pas lui-même la moindre prétention, sans doute le plus vif enthousiasme eût accueilli ce premier fragment du célèbre oratorio de Mendelsohn. Au lieu de cela, nous avons été quinze ou vingt tout au plus à l'applaudir. Pour le public, il a paru trouver cela assez agréable; mais quant à être ému, quant à admirer et comprendre...... sur mon âme, les huîtres qui s'entr'ouvrent à midi sur les grèves, comprennent et admirent tout autant le soleil!! Le second morceau, solo de basse avec chœur d'un excellent style, saisit moins que le précédent; l'expression en est pleine de tristesse; s'il paraît un peu long, la persistance du rhythme pesant des basses doit seule en être accusée. Rien ne fatigue plus vite que ces lourdes et continuelles répercussions des temps de la mesure par les instruments graves,

surtout dans un mouvement lent ; quand elles n'ont pas pour but un effet saillant qui se rattache au plan général du morceau. C'est un des côtés du style de Hændel par lequel il est bon, je crois, de ne point lui ressembler. Alizard a bien chanté le solo de basse, et sans s'écarter en rien, dans les désinences des phrases, du style adopté par l'auteur. C'est ainsi qu'on est un interprète fidèle, c'est ainsi qu'un chanteur peut faire de l'art.

Maintenant écoutons! l'orchestre fait feu de babord et de tribord, les trompettes, les trombones éclatent! L'auteur cependant n'a employé ni grosse caisse ni ophicléides..... paresseux!!! Tant il y a que M. Verroust vient nous jouer un solo de hautbois. Le virtuose est de première force, il possède à fond toutes les ressources de son instrument, il en tire des sons remarquables par leur plénitude et leur douceur, il chante à merveille; mais il n'était pas besoin de ces grands cris de cuivre pour nous l'annoncer. Néanmoins, ce concertino de M. Vogt, à part son instrumentation tant soit peu ambitieuse et sa trop grande étendue, contient des passages d'un véritable mérite. M. Verroust a eu beaucoup de succès.

Le *Dies iræ* du premier *Requiem* de Cherubini remplaçait l'air d'*Euryanthe*, que l'affiche avait d'abord annoncé. L'auditoire a compris que la Société des concerts voulait ainsi rendre hommage au grand maître que nous venons de perdre; et cette terrible prose des morts, si largement conçue dans la partie vocale, si pleine d'épouvante et de frémissements dans l'orchestre, a été couverte des applaudissements du public et des exécutants. Le concert a fini par la noble et fière symphonie en *ré majeur* de Beethoven.

H. Berlioz.

CONCERTS.

Soirée musicale de Mlle Pauline Jourdan.

Il n'y a qu'à voir et entendre ce qui se passe en ce moment chez MM. Herz, Erard, Pape, Petzold, Souffleto, Bernhart, et dans un nombre infini de salons particuliers, pour se convaincre que la France est rentrée, ainsi que nous le disent quelques grands journaux, dans le concert européen, et qu'elle en est même le centre. Cela s'explique parfaitement. Dans cette capitale qui réunit, résume les diverses nuances de la civilisation, si l'on garde toute l'indépendance, toute la crudité même de ses opinions, on est, sinon honteux, du moins fatigué de les montrer, de les manifester : on craint d'être accusé de faire du chauvinisme social. La musique est venue comme un juste milieu décent, distingué même, comme art *transactionnaire* entre toutes les classes de la société. Quand on *écoute* il n'y a pas de discussions, de disputes possibles. La musique porte à la bienveillance. Nous aimons à croire que le temps des persécutions, disons le mot, des petites tracasseries qu'eut à subir madame Gordon est passé, et qu'un cornet à piston légitimiste, un pianiste républicain, une cantatrice napoléonienne peuvent se produire sans obstacles dans le monde musical... à moins qu'ils ne nous fassent entendre *Vive Henri IV*, *la Marseillaise*, *le Chant du départ* ou *Veillons au salut de l'Empire*, même avec variations.

Le concert donné chez M. Erard, le 18 de ce mois, par mademoiselle Pauline Jourdan, harpiste de la reine, a prouvé surabondamment, par le nombreux auditoire qu'il avait attiré, que cette fusion par la musique n'est pas plus un paradoxe qu'une chimère. Toutes les croyances étaient là, et si elles ne se donnaient pas la main, c'est qu'elles applaudissaient. Or, si l'on ne peut pas siffler lorsqu'on bâille, ainsi que l'a fort bien dit un esprit épigrammatique, à propos d'une pièce ennuyeuse, on ne peut pas non plus donner des poignées de main à ses voisins lorsqu'on applaudit, occupé que l'on est de se les donner à soi-même.

La soirée musicale de mademoiselle Jourdan a donc fait plaisir. Mademoiselle Clara Loveday s'y est montrée dans tout son éclat, c'est-à-dire comme pianiste et non comme cantatrice : elle a dit, avec la bénéficiaire, le duo du *Couronnement*, puis une *fantaisie* de Doehler avec une netteté, une énergie, un *brio* remarquables. Mademoiselle Loveday est décidément une des meilleures pianistes que Paris possède en ce moment. Madame Pauline Garcia a chanté un fort joli rondeau de Benedict, *Prendi per me*, puis une ballade intitulée *le Fils du roi* avec cette sûreté de méthode, ce charme indicible qui n'appartiennent qu'à elle. M. Dubois, le violoniste belge, a dit un solo comme à son ordinaire, d'une façon irréprochable sous le rapport de la justesse, de l'aplomb, de l'expression, de l'élégance d'archet; mais avec l'absence des deux qualités constituant avant tout le talent du grand artiste qui doit remuer, entraîner, transporter : la puissance du son et la chaleur. *Le Départ des chasseurs* et *Rataplan*, chœurs à quatre voix qui devaient terminer la séance, l'ont commencée, et ont été fort bien dits par MM. Haas, Albrecht, Faucheux et Baron. Mirate et Lablache fils ont fait plaisir dans divers morceaux italiens; mademoiselle Villaumi s'est fait applaudir, même après madame Pauline Garcia, en chantant avec autant de justesse que d'expression un air difficile de *la Sonnambula*. Nous la félicitons de s'être trouvée fort à propos et peut-être spirituellement indisposée pour se dispenser de nous dire quelque niaise et plate romance ayant nom *Blanche colombe*, mélodie sèche, pointue et incolore d'on ne sait quel recueil mort-né, malgré la ressource des réclames; élucubration de quelque dixième muse en herbe cherchant à la couper sous le pied de mademoiselle Loïsa Puget, et qui douée d'une âme et d'une peau qui ne sont pas *d'une entière blancheur*, n'en chantent pas moins les lis et les roses. Mademoiselle Pauline Jourdan a joué de la harpe comme elle en joue toujours, c'est-à-dire avec autant d'expression qu'on en peut montrer sur cet instrument, avec toutes les nuances dont il est susceptible, avec la grâce, le style, l'énergie et la précision qu'elle est dans l'habitude d'y déployer.

M. Herman.

Nous venons de parler d'un violoniste qui, doué de brillantes qualités, manque de cette chaleur vivifiante qui passe de l'âme de l'exécutant dans celle de l'auditeur. Herman la possède cette précieuse qualité; il nous a dit une élégie expressive, d'une tendresse infinie, d'une expression brûlante : c'est un pleur échappé de l'âme, qui fait monter les larmes dans les yeux de ceux qui écoutent cette belle plainte musicale; car lorsque le feu artistique est ainsi au fond du cœur de l'exécutant, les moyens matériels se poétisent, l'archet s'impressionne, le bois s'im-

prègne d'un fluide magnétique, il s'identifie à tout le système physiologique de l'artiste, du prêtre chargé de nous révéler le Dieu; il parle, gémit, chante, prophétise. Hürman a eu des lueurs de cette divination dans le concert qu'il a donné samedi, 19, chez M. Pleyel. Ce jeune violoniste a un bel avenir devant lui, en surveillant sévèrement la justesse, et en creusant le sol mouvant de l'expression, en recherchant toujours l'ampleur du son, que du reste il a porté au plus haut degré d'intensité dans ses passages d'octaves en double corde, qui ont été d'une puissance extraordinaire.

Si nous ne redoutions la monotonie de la louange pour nos lecteurs, nous dirions que mademoiselle Mainvielle-Fodor a chanté comme le bénéficiaire a joué du violon; que mademoiselle Alessi a fort bien dit aussi un air de la *Saffo*, qu'il est de notre devoir de déclarer très médiocre, ne fût-ce que pour constater les droits de la critique.

MM. Cellier et Tagliafico.

Après une double analyse des moyens mécaniques et poétiques de deux violonistes, on comprendra que, pour éviter la monotonie, nous passions un peu rapidement sur les qualités d'un troisième artiste du même genre, de M. Cellier, qui possède d'ailleurs un talent agréable, élégant et facile sur le violon, et qui a donné une fort jolie matinée musicale dernièrement, chez M. Erard, avec M. Tagliafico, et dans laquelle nous avons entendu M. Édouard Wolff le pianiste. Il nous passe journellement tant de pianistes de tous sexes et de tous âges sous les yeux et par les oreilles, qu'il nous est permis de les confondre quand ils ne se nomment point Thalberg, Liszt ou Doehler; et d'ailleurs, si nous allions commettre quelque erreur sur les cent manières d'attaquer le son, sur le style, la netteté, la manière de phraser, l'égalité des notes dans les traits, la force et le brillant dans la main droite, et *vice versâ* pour la main gauche; la verve, la chaleur et l'aplomb, qualités que chaque pianiste croit posséder au plus haut degré, attendu qu'il se fait des amis pour se l'entendre dire; si nous déniions quelqu'une de ces facultés au premier pianiste venu, nous pourrions nous en faire un irréconciliable ennemi, car, ainsi que nous l'avons dit dans un de nos précédents numéros, les musiciens exécutants sont doués d'orgueils intraitables et d'un amour-propre féroce. Nous aimons mieux nous déclarer incompétent, ou même incapable... pour le moment. Mademoiselle Lia Duport a encore — ce qui, certes, n'est, pas un mot de reproche — chanté dans ce concert: elle y a déployé sa vocalisation brillante, cette facilité charmante, cette impressionnabilité d'accent, cette vibration qui décèle la sensibilité de la jeune artiste, mais que nous l'engageons cependant à modérer, à restreindre quelque peu, car la manière est quelquefois voisine du sentiment, de l'expression qu'on veut exprimer par cette vibration. M. Tagliafico, qui possède une belle voix de basse, et en qui nous nous plaisons à constater de véritables progrès comme chanteur, a dit plusieurs morceaux de façon à se faire justement applaudir, entre autres un duo de *l'Elisire d'amore* avec M. Huner. Ce dernier, qui était naguère premier ténor au théâtre de Saint-Pétersbourg, a fait aussi des progrès; il a de la chaleur, de l'âme; il a dit avec beaucoup d'expression et un profond sentiment dramatique un air du *Freyschutz*, dans le texte allemand. Ce morceau a produit beaucoup d'effet par la manière pleine d'enthousiasme dont il a été chanté par M. Hüner.

M. Smitt.

Ce que nous avons remarqué de plus saillant dans le concert donné chez Souffleto par M. Smitt, qui se dit artiste italien, malgré son nom peu ausonien, c'est mademoiselle Pajni, âgée de dix ans, harpiste fort gentille, qui a obtenu un second prix de solfége en 1840 au Conservatoire, et qui est entrée dans la classe de harpe de M. Prumier; elle ne peut manquer, avec ce professeur consciencieux et patient, de devenir un jour une Beltz ou une Pauline Jourdan. Il est juste de dire encore que mademoiselle Basilide Smitt s'est fait remarquer dans cette soirée par sa voix et sa manière de chanter. Et voilà tout ce que nous avons remarqué dans ce concert qui, vu la décentralisation musicale, aurait pu produire un grand effet à Carpentras ou à Cherbourg, où M. Smitt a-t-on été professeur de chant.

Mme et Mlle Uccelli.

Attention ici! Nous avons affaire à deux dames, à deux étrangères aimables: c'est plutôt d'hospitalité artistique qu'il est question que d'une analyse musicale. Il s'agit de mettre sous nos pieds notre lourde férule de critique, et de pratiquer autant que faire se peut l'ancienne urbanité française: il faudrait être d'ailleurs d'un pédantisme inexorable pour peser, mesurer la justesse des sons que nous a fait entendre mademoiselle Uccelli, de ces sons qui, par leur légèreté, leur doux ramage, s'harmonient si bien avec son nom qui signifie *oiseaux* comme chacun sait, pour peu qu'il connaisse l'italien et l'ornithologie de Willughby. S'il n'était tout-à-fait rococo de parler d'Apollon, on pourrait dire: Que le dieu du jour et des arts en chargeant sa sœur Euterpe, sous les traits de madame Uccelli, de présider à l'éducation de sa fille, se plaît encore lui-même à nourrir de son ambroisie musicale la jeune Uccelli, car, comme l'a dit le poëte:

> Aux petits des oiseaux il donne la pâture,
> Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

Mais puisque la mythologie et Racine sont tout-à-fait passés de mode, à ce qu'on nous dit, n'en parlons plus.

Mademoiselle Uccelli est donc une jeune et jolie cantatrice, élève de sa mère, qui est fort bonne musicienne: elle nous a dit un air de *Robert-le-Diable*, un duo *dell' Elena da Feltre* de Mercadante, avec M. Mecatti, et un autre duo *dell' Elisire d'Amore* de Donizetti, avec M. Ruggero. Dans ces divers morceaux elle a montré une bonne méthode et de la sensibilité, n'était son *portamento* que nous l'engageons à ne pas accompagner d'un mouvement physique aussi prononcé.

M. Mecatti a chanté d'une bonne voix et d'un bon style une jolie romance de la *Beatrice* de Bellini; puis à côté de cette mélodie moderne et toute vaporeuse, pour ne pas dire vague, M. Planque est venu nous chanter un de ces vieux airs italiano-français, un air d'*OEdipe* tout empreint d'antiquité, d'une mélodie pure et sévère, d'une onction si paternelle et d'une vérité si dramatique, qu'il a surpris et saisi tout l'auditoire qui, ma foi, s'est mis à applaudir la vieille musique et le jeune chanteur possesseur d'une fort belle voix de basse et d'une bonne méthode. Il devait encore nous chanter un duo du même opéra avec mademoiselle Parmegiani, annoncée déjà par plusieurs programmes dans quelques concerts et qui

semble prendre à tâche d'y briller par son absence, moyen comme un autre d'attirer l'attention sur soi; mais le duo d'*Œdipe* n'a pu être ouï faute de mademoiselle Parmegiani. Madame Pauline Garcia qui vient, elle, tout bonnement quand elle est annoncée, comme si elle n'était qu'une cantatrice ordinaire, nous a dit un air italien qu'on lui a redemandé et qu'elle a répété d'une grâce charmante. Fixer exactement le nombre des applaudissements qu'elle a provoqués, ce serait vouloir additionner les grains de sable qui sont déjà sortis du puits de Grenelle. Et maintenant, il faut bien vous parler de la principale héroïne de cette fête musicale, de madame Uccelli, femme-compositeur-symphoniste, élève *del maestro di gran' genio* Rossini, qui se montre à nous, par madame Uccelli, dans sa quatrième transformation, c'est-à-dire en professeur de composition. La nature semble avoir voulu faire de Rossini un véritable Ovide musical pour les métamorphoses. Quand nous serons à dix, nous ferons une croix. Le concert a commencé par un morceau que, dans son programme dicté par une imagination italienne et naïvement poétique, madame Uccelli a qualifié d'*ouverture brillante*, comme les Godoï et les Espartero se font modestement nommer prince de la Paix, ou duc de la Victoire. Ce morceau brillant en qui ne fourmillent pas les idées, et tout dans le caractère des *sinfonie* qui précèdent les opéras sérieux ou bouffes d'Italie, a de l'éclat et de la grâce; il a été fort applaudi. Si nous étions capable d'avoir de la rancune, nous en voudrions à notre collaborateur Berlioz d'avoir réveillé la symphonie qui avait servi comme de linceul musical à Beethoven et semblait endormie avec lui dans sa tombe. Chacun va faire maintenant sa symphonie comme chacun fait son livre. Ce n'est rien que d'avoir la symphonie héroïque, pastorale, fantastique, satanique, politique, nous allons avoir la symphonie Michel-Ange, Raphaelienne, constitutionnelle, représentative, parlementaire, conservatorienne, commerciale, masculine, féminine, car les deux sexes s'en mêlent. Mesdames Farrenc et Uccelli ont fait chacune la leur. Celle de madame Uccelli que nous avons entendue mardi dernier, dans la salle de M. Henri Herz, est en trois parties; elle est dédiée par l'auteur à son maître Rossini. Préoccupée du chef-d'œuvre de son illustre professeur, madame Uccelli entre en matière par un solo de violoncelle, rappelant celui qui commence l'ouverture de *Guillaume-Tell;* son second morceau, valse gracieuse, a bien quelque air de parenté avec la *Tyrolienne* du même opéra; et l'entrée de trompettes par laquelle débute son final est calquée sur le brillant pas redoublé de ce même opéra qui termine sa belle ouverture qu'on pourrait dire en trois actes. On pouvait s'inspirer plus mal. S'il n'y a pas une cohésion bien logique entre ces bruits d'instruments de cuivre et les chants doucereux des violons qui les suivent, cela n'empêche pas que madame Uccelli ne soit une symphoniste italienne tout exceptionnelle par la sobriété de ses idées et la richesse de son instrumentation, par la simplicité de son harmonie et la pompe de ses mélodies consacrées, et qu'on croit avoir entendues partout, tant elles sont naturelles. Un de nos étonnements, c'est que madame Uccelli ait quitté les bords délicieux de l'Arno, Florence la belle, qui est presque sa patrie, là seulement où sa musique peut être dignement appréciée comme elle l'a déjà été dans ce beau pays des arts, qui n'a pourtant pas su garder son Cherubini.

Henri BLANCHARD.

CONCERT DE M. GÉRALDY.

Une réunion d'artistes distingués, un heureux choix de morceaux à effet, un auditoire aristocratique et intelligent, de somptueuses parures, un air de fête, beaucoup de plaisir, parfois même de l'enthousiasme, voilà ce qui a fait du concert de M. Géraldy un des plus brillants de la saison. Il y a long-temps que les salons de M. Herz n'avaient retenti d'applaudissements aussi bien mérités. A fort peu d'exceptions près, le succès a continuellement accueilli les artistes d'élite, qui tour à tour ont prêté au bénéficiaire le concours de leur talent. MM. Dorus, Franchomme, Herman et Ravina, ont défrayé la partie instrumentale; la partie vocale était confiée à madame Pauline Viardot, à mademoiselle Mainvielle-Fodor, et à M. Géraldy qui s'est fait assister, pour dire le final du deuxième acte de *Guillaume Tell*, d'un chœur estimable d'amateurs bons musiciens.

Dire que M. Dorus a obtenu un beau succès, c'est reconnaître qu'on a rendu pleine justice à sa brillante exécution, admirable de pureté et de délicatesse. Un duo assez ordinaire pour piano et violon, puis un solo de violon, et enfin trois études pour piano d'un style coquet et vraiment français (ce qui n'est pas un reproche) ont valu à MM. Herman et Ravina de bruyants témoignages d'intérêt. Il y a d'excellentes qualités dans le jeu de M. Herman; pourvu que le succès ne lui ferme pas l'avenir! M. Hermann doit s'attacher à acquérir une sonorité plus *ronde*, à donner aux traits rapides le fini qui leur manque parfois, et surtout à maîtriser sa fougue qui le porte à presser les mouvements. Nous sommes sévère peut-être; mais il y a tant d'espérances dans le jeune virtuose, que le silence complaisant nous semblerait un assassinat moral. Le talent exquis de M. Franchomme fait toujours un plaisir extrême; on ne se lasse pas de l'entendre: mais son *boléro* commence à s'user; il a fait, Dieu merci, son service. Le public, à ce qu'il paraît, ne serait pas fâché de voir mettre le *boléro* à la retraite. Il souhaiterait aussi que mademoiselle Mainvielle-Fodor, douée d'une voix étendue, sonore, agile, exercée aux difficultés et suffisamment expressive, songeât désormais à donner à ses intonations une sûreté irréprochable. Une oreille tant soit peu expérimentée ne tolère pas des passages rendus un demi-quart ou même un quart de ton trop haut. Ceci est grave; nous invitons la jeune cantatrice à ne pas négliger cette sérieuse observation. La vérité est le premier devoir de la critique; il est souvent pénible, mais parfois aussi bien doux, lorsqu'il s'agit, par exemple, de rendre hommage au talent de madame Pauline Viardot, dont la réputation n'arrête pas les progrès. Elle a chanté les variations finales de la *Cenerentola* avec une grâce, un éclat, une hardiesse et un bonheur de vocalisation extraordinaires. Elle a été ravissante d'esprit et de légèreté dans le duo du *Maître de chapelle*. Mais aussi la réplique lui était donnée par son partner avec tant de finesse et de bon goût! Jamais peut-être M. Géraldy n'avait paru si bien en verve que dans cette soirée. Il y a déployé toutes les ressources de son talent original et flexible. Le succès de l'air: *Ah! quel plaisir d'être soldat*, a été, comme toujours, immense, universel. Le final de *Guillaume Tell* a fait valoir la netteté et la vérité de débit du bénéficiaire. Si les Romances qui ont clos le concert n'ont pas produit beaucoup d'effet, à l'exception du *Fou de Tolède*, il faut s'en prendre à la valeur assez mince de ces compositions. En définitive,

M. Géraldy n'a rien perdu du style qui lui est propre, et auquel cette feuille a déjà souvent rendu justice. A ceux qui nous demanderont notre sincère opinion sur M. Géraldy, nous répondrons qu'il personnifie la fusion de deux écoles rivales : il tient à l'école française par la vérité et la franchise de sa déclamation expressive, et se rapproche de l'école italienne par sa vocalisation légère et délicatement nuancée.

Maurice Bourges.

DES CANTATRICES FRANÇAISES EN ITALIE.

Ida Bertrand.

Mademoiselle Ida Bertrand est sœur de la célèbre harpiste, Aline Bertrand, ravie fort jeune à un art qui semblait aussi la vocation de l'artiste dont nous avons aujourd'hui à entretenir nos lecteurs. Il y a cinq ans environ, mademoiselle Ida achevait ses études avec un des grands maestri de l'époque, le chevalier Paër, et en même temps avec M. Bordogni, lorsque le comte de Galemberg, dilettante des plus éminents, se trouvant à Paris, engagea la jeune virtuose pour la Société des théâtres royaux de Naples. Quelques mois après elle débuta au Grand-Théâtre San-Carlo dans le rôle d'Arsace de *la Sémiramide*; c'est dire que mademoiselle Bertrand possède une voix de contralto. La jeune Française fut assez bien accueillie des Napolitains pour que le choix du mandataire des théâtres royaux fût complétement justifié. Mademoiselle Ida Bertrand fit entendre une voix de mezzo-soprano-contralto forte, vibrante, bien travaillée ; quant à son chant, il n'y manquait que ce qui ne se peut apprendre qu'en Italie, s'entourât-on à Paris de tous les maîtres italiens possibles. Je ne déciderai pas si l'art a fait des progrès, mais il est bien certain qu'on ne chante pas aujourd'hui à Naples, à Florence, à Milan, comme on chante au Théâtre-Italien de Paris. Si l'art du chant n'a pas gagné, il s'est bien certainement transformé, et il est incontestable que le meilleur élève que puissent faire à Paris les maëstri ultramontains les plus renommés, aura encore à faire, s'il vient en Italie actuellement dans le but de s'y produire au théâtre. N'oublions pas, pour comprendre ce fait, que les virtuoses italiens de Paris ont cessé de séjourner dans leur patrie depuis dix ans et plus, et qu'en Italie l'art lyrique n'est pas stationnaire : s'il ne gagne pas, il se transforme.

Après San-Carlo, mademoiselle Ida Bertrand chanta au théâtre Fondo, administré par la même entreprise, un opéra dont le rôle de contralto fut composé pour elle par le maëstro Mazza. Mais peu de temps après éclata la faillite de la Société des théâtres royaux de Naples ; les principaux artistes, Ronconi, la Toldi, etc., passèrent au théâtre Nuovo ; mademoiselle Bertrand préféra se détacher de ses compagnons, afin de ne pas prolonger davantage son séjour devant le même public, ce qui est une considération puissante en Italie ; et pour se faire connaître sur d'autres scènes, elle accepta l'engagement de Rome qui lui fut offert après son dernier succès du théâtre Fondo. A Rome, elle chanta *il Crociato* de Meyerbeer avec un véritable succès. Mais des offres pressantes lui furent faites pour retourner à Naples, dont la sociétét héâtrale s'était réorganisée ; et malgré son désir de parcourir l'Italie, mademoiselle Bertrand, séduite par un bon engagement, se lia pour trois ans avec le théâtre Nuovo, dont la recherche était un témoignage honorable en faveur de son mérite.

De retour à Naples, elle chanta *la Cenerentola*, *la Vilanella contessa*, *i Due gemelle*, *Federico secondo*, *il Ritorno di Padova*, *la Larva*, et plusieurs autres ouvrages de genre dont la plupart furent composés pour elle par le maëstro Fioravanti. Le comte Gabrielli et deux élèves de Donizetti au Conservatoire de Naples firent également pour elle la musique de plusieurs autres libretti, parmi lesquels il faut citer, à cause du succès qu'ils obtinrent : *Il Padre della debutante*, *il Marchese d'Albergati* et *i Due Pedanti*. Cette succession de succès, bien qu'ils fussent obtenus sur une scène secondaire, firent à notre jeune compatriote une réputation fort honorable à Naples, et eurent suffisamment de retentissement dans les autres villes pour que son nom ne fût nouveau nulle part. Il était temps qu'elle se fît personnellement connaître dans la Haute-Italie. Elle accepta donc un engagement avantageux qui lui fut offert pour le théâtre San-Benedetto de Venise, où elle chanta le rôle de Giunia dans *la Vestale*, de Mercadante, avec un succès qui lui valut l'honneur artistique d'être engagée pour chanter l'hiver suivant, c'est-à-dire pendant l'importante saison du carnaval, au grand théâtre de la Fenice, avantage qui place désormais notre jeune compatriote au rang des prime-donne de *cartello*, c'est-à-dire de premiers théâtres. Cet engagement fut un grand pas dans la carrière de mademoiselle Ida Bertrand ; elle entrait ainsi, après environ quatre ans de travaux, d'études opiniâtres, et de succès croissants sur des scènes d'importance secondaire, dans la catégorie des cantatrices de premier ordre, parmi lesquelles deux de nos compatriotes dont nous avons déjà parlé, mesdames Dérancourt et Hallez, occupent une place très distinguée.

En quittant le théâtre San-Benedetto de Venise, et en attendant l'hiver, mademoiselle Bertrand chanta à Brescia les parties de contralto avec une des gloires de l'ancienne école italienne, la Ronzi de Begnis, qui prit notre jeune compatriote en affection, et lui donna de précieux conseils sur son art. La jeune cantatrice se fit applaudir à côté de la prima donna émérite. La foire de Brescia eut pour elle un résultat qui la rendit plus digne encore de monter prochainement sur une scène de *primo cartello*.

Le 26 décembre dernier, mademoiselle Ida Bertrand fut enfin produite à la Fenice de Venise, dans le beau rôle de Climène de la *Saffo* de Pacini, et son succès a été complet. Rappelée après son duo avec Saffo, rappelée plus chaudement encore après son grand air du second acte, la jeune virtuose a pris ce soir-là sa position de *prima donna assoluta contralto*. Désormais elle pourra chanter avec les premiers artistes de l'Italie, et elle y tiendra d'autant mieux sa place que les bons contraltos sont rares aujourd'hui par-delà les monts. Depuis Rossini, on avait peu écrit pour ce genre de voix, et les cantatrices auxquelles la nature l'avait donné s'efforçaient de se convertir en mezzo-soprano, ou même en soprano, abdiquant ainsi, pour conquérir la voix de tête, chère aux nouveaux compositeurs, ces belles notes de pleine poitrine qui semblent, tant elles émeuvent à entendre, s'échapper des sources mêmes du cœur. Mais par bonheur voici que l'on semble revenir un peu à ce genre de voix, et les contraltos sont remis en honneur par quelques partitions nouvelles, qui ont dû à ces beaux organes, quelque temps oubliés, une partie de leurs succès. *La Vestale* de

Mercadante et la *Saffo* de Pacini sont dans ce cas. Ce dernier maëstro écrit dans ce moment un nouvel ouvrage pour le carnaval de la Fenice, nous savons que mademoiselle Ida Bertrand doit y créer un rôle.

Mais quels que soient les succès que le présent accorde et que l'avenir réserve à cette jeune artiste, son espoir, son ambition bien légitime, est de pouvoir rapporter un jour dans sa patrie le fruit de ses longues et laborieuses études à l'étranger. Tous les artistes français émigrés en sont là, et l'hospitalité lyrique que la France a rendue à Duprez et à Barroilhet, ne manquera pas d'être offerte bientôt à quelques unes de ces courageuses virtuoses qui méritent leur place dans l'un de nos théâtres royaux. Il sera bientôt temps qu'après nous avoir rendu deux grands chanteurs, l'Italie nous laisse aussi revenir quelques cantatrices. Quant à mademoiselle Ida Bertrand, par la spécialité de sa voix et l'ensemble si distingué de ce talent qu'applaudit en ce moment sur son plus grand théâtre une des premières villes d'Italie, sa place serait de toute justice au Théâtre royal Italien, où son emploi de contralto est fort médiocrement tenu depuis plusieurs années, le plus souvent par des mezzo-soprano, dont la voix ne saurait prendre le caractère voulu pour le bon effet des partitions, sous le prétexte que ces artistes chantent sur la clef de *fa*.

Deux notices encore, et nous aurons épuisé l'examen des cantatrices françaises qui occupent une position réelle en Italie. — En tout, six.

Z. Z.

NOUVEAUX PERFECTIONNEMENTS DE M. H. PAPE.

PIANO A HUIT OCTAVES.

On connaît les innombrables améliorations que la facture des pianos doit à M. H. Pape. Dans ses derniers travaux, ce fabricant s'est principalement attaché à la réduction des formats; il est parvenu à diminuer le volume de certains instruments de près de moitié de leur dimension ordinaire, sans qu'ils aient rien perdu de leurs qualités sonores; loin de là, tous les pianos de la nouvelle construction de ce facteur se distinguent par l'éclat et surtout par la beauté de leurs sons. C'est un bien remarquable perfectionnement que d'avoir pu obtenir avec des pianos d'un petit volume des résultats aussi puissants.

Le *piano à huit octaves* dont nous voulons parler n'atteint pas encore la dimension des grands formats ordinaires; et cependant il possède infiniment plus de son que tous ceux qu'on a fabriqués jusqu'aujourd'hui : ce qui atteste évidemment la supériorité du système employé par M. Pape, supériorité que le public pourrait plus facilement reconnaître par comparaison, si ce facteur voulait se décider à construire ses pianos de la grandeur ordinaire.

Bien que cette étendue de clavier nous semble dépasser les bornes rationnelles, et que l'utilité d'un *piano à huit octaves* ne nous soit pas complétement démontrée, nous ne pouvons disconvenir que cet essai a parfaitement réussi à M. Pape. Les sept demi-tons ajoutés à la basse, c'est-à-dire du *contr'ut* au *fa*, sont d'une force et d'une pureté admirables, et offrent une nouvelle ressource au compositeur. Ces notes supplémentaires paraissent même ajouter à la plénitude du *médium*. C'est peut-être par suite de cette qualité que quelques-unes des dernières notes du dessus semblent moins en harmonie avec le reste. Aussi conseillerons-nous beaucoup à M. Pape de renoncer à ces notes aiguës, et de fixer définitivement l'étendue de son clavier du *fa* au *sol*, à moins toutefois qu'il ne parvienne à donner à ces notes du dessus une force et une pureté égales au reste du clavier. On nous assure que ce facteur se propose en effet de tenter cette amélioration, en appliquant dans cette partie son système de lames métalliques, pour remplacer les cordes; et il est très probable qu'il réussira, car M. Pape n'a pas l'habitude de reculer devant les difficultés. Depuis trente ans il s'occupe de son art avec une infatigable persévérance, et il a enrichi la fabrication de si nombreux perfectionnements, que nous lui connaissons plus de cinquante *inventions brevetées*.

Parler aujourd'hui de toutes ces inventions, ce serait nous écarter de notre sujet : on ferait un volume entier, comme M. de Pontécoulant, si l'on voulait détailler tous les travaux de ce fabricant. Revenons plutôt à notre *piano à huit octaves*.

Ce qui nous semble plus extraordinaire et plus méritoire encore que l'application de ces notes additionnelles, c'est une disposition entièrement nouvelle, par suite de laquelle un piano peut durer un siècle. Car la table d'harmonie qui se trouvait, au bout d'un certain temps, détruite par le tirage des cordes, est protégée ici par une succession d'arcs-boutants placés entre les cordes et la table, et il devient impossible que ce tirage puisse nuire à celle-ci; elle est tendue au contraire, et ainsi que l'a dit M. Francœur dans son rapport, comme l'est une lame de scie bandée par la corde, elle ne peut donc que gagner en sonorité. Quant au mécanisme, il s'use naturellement plus ou moins, suivant sa disposition et sa complication. Dans le *piano à huit octaves*, ce mécanisme, si toutefois nous pouvons l'appeler ainsi, puisqu'il ne se compose plus que d'une pièce ou deux, est admirable par sa simplicité. Il se trouve directement sur les touches, ce qui paraît nous expliquer la promptitude et la facilité du toucher qui distinguent cet instrument. Le clavier s'enlève en deux secondes; on lui substitue tout aussi facilement un nouveau clavier, ou celui d'un autre piano de même format. Il résulte de cette disposition qu'il n'est plus question pour le propriétaire d'un instrument semblable, de le changer lorsqu'il est usé; il ne s'agit plus que de remplacer le clavier. On pourrait également avoir un clavier de rechange.

Un des inconvénients qui doit se renouveler fréquemment pour les pianistes qui adopteront cet instrument à huit octaves, c'est le manque d'habitude et les nombreuses erreurs qui doivent résulter de ces notes additionnelles. Mais M. Pape paraît avoir encore prévu cet inconvénient en faisant couvrir les notes additionnelles d'une pièce composée de coulisses de la largeur des touches. De cette manière, l'exécutant peut réduire le piano de *huit octaves* à *six octaves et demie*, ou l'agrandir graduellement d'autant de touches qu'il le désire.

Ce moyen nous semble le seul convenable, en attendant que nos pianistes veuillent enfin se mettre d'accord sur l'étendue définitive de leur clavier.

Revue critique.

Grand caprice. — Grande valse artistique. — Les Adieux à la Patrie, pour le piano, par LOUIS LACOMBE.

Il est aujourd'hui nombre de pianistes compositeurs plus appliqués à la recherche du *difficile* qu'à celle du *beau*. J'en sais même qui ont la ferme intention de n'écrire désormais que pour eux seuls, et de faire en sorte que leurs compositions soient de nature à tromper les efforts de tous les autres exécutants. Voilà sans doute une prétention bien singulière, mais l'amour-propre est si bizarre! Au reste, quelle nécessité de se mettre l'esprit à la torture et de créer des difficultés à plaisir pour atteindre ce but? Est-il présumable qu'on leur envie jamais ce privilége, dont ils sont à la fois si fiers et si jaloux, et qu'on veuille leur disputer le droit d'interprêter leurs œuvres. Le *Caprice* de M. Lacombe n'est pour rien dans les réflexions précédentes; il y a cette justice à lui rendre, que les excentricités de toute espèce en sont rigoureusement bannies; c'est un morceau de compréhension et d'exécution faciles, et qu'on joue avec d'autant plus de plaisir qu'on a dû l'apprendre sans beaucoup de peine. Un *allegro con fuoco*, un *andante* et un *allegro vivace*, telles sont les divisions de l'œuvre. L'allegro en *fa* mineur débute par une figure *all' unisono* qui peint une violente agitation; mais l'on est bientôt ramené à des sentiments plus calmes par une sorte de cantabile confié à la main droite, et auquel succède un passage d'une expression ferme et résolue; vient immédiatement après un nouveau motif plein de naturel et de simplicité; ajoutez à ces éléments quelques phrases épisodiques, et vous aurez la matière principale dont se compose cette première partie. L'auteur a su coordonner ses idées avec goût et intelligence, mais il aurait pu les développer davantage; elles sont parfois un peu écourtées et presque toujours reproduites d'une manière trop uniforme. Il ne suffit pas d'un changement de ton pour obtenir de la variété, et il est souvent nécessaire de modifier l'accompagnement, de varier la physionomie d'une phrase mélodique; néanmoins, cet allegro n'est dépourvu ni de couleur ni d'animation.

L'andante qui suit joint à un chant noble et expressif une harmonie et des modulations bien amenées; pour la couleur générale, il rappelle en outre la manière rêveuse et poétique de l'école allemande. — On distingue dans le finale deux motifs principaux; agréables l'un et l'autre, bien présentés, reproduits d'une manière heureuse, et habilement combinés avec les idées accessoires; ces deux motifs défraient au mieux cette dernière partie, qui ne laisse pas d'être chaleureuse et brillante.

Voici du même auteur une *grande valse artistique*. Il n'existe pas encore, que je sache, de morceau de musique intitulé de la sorte; nous avons bien déjà l'étude caractéristique, la sonate pathétique, le galop chromatique, la symphonie fantastique, la marche héroïque, etc.; mais la valse artistique nous manquait, comme il nous manque encore nombre de productions en *ique*. Ce n'est pas qu'on doive s'en tenir là; soyez sûrs, au contraire, qu'on ne s'arrêtera pas avant d'avoir épuisé les nombreuses épithètes pouvant rimer encore avec musique, bien qu'elles ne soient pas toutes également propres à l'application qu'on aurait l'idée d'en faire. Mais est-il toujours question de la raison là où il est question de la rime? Ainsi que l'attestent les annonces de Robert Friese, éditeur de musique à Leipzig, l'Allemagne, qui en fait d'excentricités n'en est jamais à son dernier mot, vient de nous donner *la Valse homœopathique* et *la Valse allopathique*. La première, due à la plume d'un certain M. Relbeack, est, selon les propres termes quasi français du prospectus, *sans* AUCUNE *dièse, bémol et bécarre, malgré cela pas sans harmonie* (textuel). La seconde, de la composition de M. Varsing, fourmille de dièses, de bémols, de modulations, etc.; elle est dédiée aux partisans de l'allopathie. Si la terminologie musicale s'en prend désormais au vocabulaire des Purgons et des Diafoirus, on ne laissera pas sans doute d'employer les mots pharmaceutique, rachitique, éthique, épileptique, etc., pour caractériser la plupart des compositions débiles et éphémères qui éclosent chaque jour; mais qui n'ont cependant pas besoin d'être ainsi baptisées pour que le public sache que ce sont de pures drogues.

La *Valse artistique* de M. Lacombe est un morceau plein d'élégance, d'entrain et de gaieté, facile, parfaitement écrit dans le doigté de l'instrument, mais où l'on pourrait souhaiter, sur la foi du titre, plus de choses neuves, piquantes, imprévues, une allure vraiment artistique, et cette originalité transcendante qui distingue chacune dans leur genre *l'Invitation à la valse*, de Weber, et la *Grande valse brillante*, de Chopin.

Quant au caprice en *mi* mineur intitulé *les Adieux à la patrie*, nous n'avons que des éloges à en faire; sur un accompagnement en triolets qui prédomine pendant presque tout le cours du morceau, la main droite exécute un chant expressif où vient se peindre dans toute son ardeur et son exaltation l'amour de la patrie, ce sentiment qui impressionne si fortement les grandes âmes. On voit que M. Lacombe était vivement pénétré de son sujet; il a su rendre sa pensée d'une manière simple, mais avec beaucoup de charme et de sensibilité; cette production plait sous tous les rapports, et surtout par son harmonieux ensemble. Vienne un exécutant qui sente aussi bien que l'auteur, ou puisse l'auteur lui-même interprêter son œuvre, et cette jolie composition obtiendra tous les suffrages dont elle est digne. — M. Lacombe, comme pianiste, a déjà une belle réputation; élève du Conservatoire, où il obtint le premier prix de piano à l'âge de douze ans, il se fit entendre avec succès à la cour et dans plusieurs solennités musicales qui eurent lieu au Théâtre-Italien et au Gymnase-Dramatique. En Allemagne il ne fut pas moins heureux, et son talent s'étant perfectionné par les soins de Ries, Charles Czerny et John Field, M. Lacombe donna à Tœplitz, Munich et Stuttgart plusieurs concerts auxquels vinrent assister les grands de la cour et les souverains eux-mêmes; c'est alors que les sociétés philharmoniques de Munich et de Presbourg l'admirent au nombre de leurs membres. Comme compositeur, ce jeune artiste a déjà fait preuve d'un mérite réel; digne élève de Sechter et de Seyfried, M. Lacombe a su mettre à profit leurs enseignements; il écrit avec pureté et connaît parfaitement les ressources de l'harmonie; mais à côté de ces qualités peut-être lui manque-t-il quelques défauts; je dis quelques défauts, puisqu'on est généralement convenu de regarder comme tels la fougue, la hardiesse, l'impétuosité qui président, dans la jeunesse, à l'essor de facultés créatrices. Que M. Lacombe s'abandonne entièrement à son inspiration, tout en continuant de travailler aussi consciencieusement qu'il l'a fait jusqu'à ce jour, et il sera bientôt admis au rang des

artistes d'élite dont le public retient les noms, et n'a garde de jamais perdre le souvenir.

G. KASTNER.

Nouvelles.

\. Demain lundi, à l'Opéra, pour la réouverture, la 28e représentation de *la Reine de Chypre*, d'Halevy. Depuis longtemps on n'avait vu à l'Académie royale de musique un succès aussi grand et aussi soutenu. Le caissier se plaint d'être obligé de renvoyer du monde à chaque représentation.

\. M. Delahaye a chanté mercredi, pour la seconde fois, le rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell*, avec plus d'assurance et de succès que la première.

\. Madame Nathan-Treillet profite d'un congé d'un mois pour aller à Marseille, sa patrie, où elle doit chanter *la Juive*, *Robert* et *les Huguenots*. Nous pouvons lui prédire de brillants succès.

\. Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, pour la dernière fois, le *Stabat* de Rossini, par mesdames Grisi, Albertazzi, MM. Mario, Tamburini. Les chœurs et l'orchestre sont augmentés.

\. L'expertise ordonnée par le tribunal arbitral dans l'affaire de M. Dormoy, directeur du Théâtre-Italien, contre M. Antonio Ronzi, a eu lieu le 16 de ce mois, dans le cabinet de M. Boinvilliers, l'un des arbitres. M. le docteur Gaubert et M. Ponchard ont fourni leurs rapports, desquels il résulte qu'il y a altération dans la voix du chanteur, sans qu'on puisse constater aucune lésion apparente dans les organes ni décider si l'état de la voix est normal ou purement accidentel.

\. La reprise des *Deux-Journées* doit avoir lieu cette semaine à l'Opéra-Comique avec toute la solennité qu'exige le grand nom de l'auteur, qui manquera seul dans cette belle soirée.

\. Aujourd'hui, second concert spirituel au Conservatoire.

\. M. Vitet, conseiller d'État, membre de la Chambre des députés, vient d'être nommé membre de la commission spéciale des théâtres royaux, en remplacement de M. le lieutenant-général baron de Lascours, commandant la 19e division militaire, démissionnaire.

\. La mort d'Auguste Nourrit se trouve heureusement démentie. Une lettre toute récente de la Nouvelle Orléans, où M. Auguste Nourrit est engagé et réside depuis plus d'un an, annonce que dans *les Huguenots*, qui viennent d'être représentés pour la première fois à la Nouvelle-Orléans, il a obtenu un très grand succès.

\. Le célèbre baryton Giorgio Ronconi, qui obtient de si grands succès en Italie, depuis quelques années, dans les opéras du répertoire moderne, *Beatrice*, *Lucrezia*, *Il Furioso*, *Parisina*, etc., avant d'aller à Londres, doit passer quelques jours à Paris. On croit qu'il arrivera le 25 de ce mois.

\. Suivant toutes les probabilités, nous aurons à Paris un théâtre allemand au mois d'avril prochain. Avant de se rendre à Londres, le directeur de l'opéra allemand a l'intention de visiter Paris.

\. Voici le contingent fourni par l'art musical au salon de 1842. Madame Fanny Geefs, de Bruxelles, a peint le portrait de mademoiselle Drouart, cantatrice qui a paru un moment sur le théâtre de la Renaissance; mademoiselle Pauline Appert celui de madame Capdeville, du théâtre de l'Opéra-Comique; M. Schlesinger ceux de M. Roger, artiste du même théâtre, et de mademoiselle Lia Duport, jeune cantatrice qui s'est révélée cet hiver aux dilettanti et à la vogue dans les concerts.

\. Après avoir donné quarante-quatre concerts en Belgique, les charmantes sœurs Milanollo vont rentrer en France, et se feront entendre d'abord à Rouen, ensuite à Caen, Rennes et Nantes, où le succès d'honneur et d'argent ne cessera de les accompagner.

\. Aujourd'hui, on exécutera à Saint-Roch une messe de la composition de madame la baronne de Maistre.

\. C'est définitivement jeudi, 31 mars, qu'aura lieu au théâtre de Versailles la première représentation de *Nizza de Grenade*, grand opéra en quatre actes, paroles d'Etienne Monnier, musique de G. Donizetti. Les principaux rôles seront remplis par madame Poulley et MM. Iachindi, Huner et Abadie.

\. Dans les concerts donnés par Thalberg à Marseille, à Montpellier et à Nîmes, le célèbre artiste a toujours joué sur des pianos fabriqués par M. Boisselot père, de Marseille. C'est un juste témoignage en faveur de leur excellente qualité.

\. Un journal musical de Paris ayant annoncé que l'oratorio de Mendelsohn, intitulé *Saint-Paul*, allait être exécuté prochainement et pour la première fois en France, *le Phare de La Rochelle* réclame contre cette assertion; il rappelle que l'œuvre du compositeur allemand a été exécuté dans cette ville, avec le plus grand succès, par le congrès musical de l'Ouest, dans le mois de Juillet dernier, et que les paroles allemandes avaient été traduites en paroles françaises, parfaitement adaptées à la musique, par M. Garnault, professeur de musique à La Rochelle.

\. Demain lundi, M. Alard, l'excellent violon que les abonnés de *la Gazette musicale* ne se lassent pas d'applaudir, donnera un concert dans la salle d'Erard. On y entendra, outre le bénéficiaire, MM. Hallé, Chevillard, Arnaud, et mesdames Rossi et Dabadeilhe. Nous ne doutons pas qu'une grande affluence ne se porte à un concert où le plaisir est certain.

\. Nous annonçons pour lundi 28 mars la soirée musicale de M. et madame Boulanger-Kunzé. Comme de coutume, on doit entendre dans ce concert des artistes de beaucoup de talent.

\. Une matinée musicale sera donnée le 29 mars, à 2 heures, dans la salle de Henri Herz, par M. Meccati, chanteur de beaucoup de talent. On y entendra M. et madame Graziani, MM. Ronzi, De Lacombe, Rossi, Dalboise, et en outre le bénéficiaire, dont le nom a beaucoup d'attrait.

\. Un homme de beaucoup d'esprit, M. Beyle, connu dans le monde littéraire sous le pseudonyme de Stendhal, auteur des *Lettres sur Haydn* (imitées de Carpani), et d'une *Vie de Rossini*, vient de mourir à Paris, en sortant de chez M. le ministre des affaires étrangères.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

\. *Beauvais*, 19 *mars*. — Une solennité sans exemple dans notre ville vient d'y exciter un enthousiasme extraordinaire. Il s'agissait de l'exécution du *Stabat* de Rossini, par MM. Alexis Dupont et Oller, mesdames d'Hennin et Lia Duport, soutenus par l'orchestre et les chœurs de la Société Philharmonique. L'effet en a été merveilleux et a dépassé toute attente. La belle voix et la grande méthode de M. Alexis Dupont, le puissant organe de M. Oller, le chant large, vigoureux, entraînant, de mademoiselle d'Hennin, l'expression touchante et fine, la vocalisation parfaite de mademoiselle Lia Duport, ont ravi l'auditoire au point que le duo des femmes a été redemandé après le *Stabat*, que pendant l'*Inflammatus*, chanté par mademoiselle Lia Duport, l'attendrissement a été jusqu'aux larmes. Comme les parties de l'œuvre rossinienne ne sont pas encore gravées, il avait fallu que M. Magalen écrivît un quatuor pour les chœurs sur l'accompagnement de piano; quatre leçons lui avaient suffi pour discipliner sa petite armée. A la fin du concert, M. Alexis Dupont, mesdames d'Hennin et Lia Duport ont chanté des stances de madame Denoix à *Jeanne Hachette*, mises en musique par M. Magalen. Cette composition a été fort bien accueillie.

\. *Dunkerque*, 19 *mars*. — Le cercle musical de notre ville a donné mercredi dernier sa troisième soirée. Celle-ci, comme les précédentes, a, sous tous les rapports, été charmante. L'orchestre nous semble avoir fait des progrès sensibles dans l'exécution, depuis le dernier concert; la suave ouverture du *Guitarero* et la belle symphonie de notre compatriote M. Ad. Leduc, ont été rendues avec une précision et un ensemble parfaits. Parmi les divers morceaux de chant qui composaient le programme, nous avons surtout remarqué celui ayant pour titre *Jeanne la Folle*, grande scène inédite, chantée par mademoiselle Brun, dont la musique est de M. Ferd. Lavainie, professeur au Conservatoire de Lille. C'est tout à la fois de la musique large, sévère, et gracieuse, qui rappelle la bonne école allemande, et qui, pour être bien comprise, demande plusieurs auditions. Aussi espérons-nous que mademoiselle Brun, qui a parfaitement rendu cette belle production, voudra bien nous la redire au concert prochain. Nous devons encore citer dans la partie chantante le trio de *la Favorite*, l'air des *Voitures versées*, et quelques jolies romances, des plus gracieuses, chantées avec beaucoup de grâce par madame ***. La partie instrumentale n'a pas été moins digne d'éloges.

*** *Marseille.* — Grand-Théâtre. — Toujours salle comble à *la Favorite.* Toutes les fois que l'affiche annonce l'œuvre de Donizetti, la recette s'élève à un taux qui ne varie jamais.

— 19 *mars.* — *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*, joués pour la seconde fois, ont complété les trois représentations de Levasseur, qu'un enrouement subit avait saisi au moment de commencer *Robert.*

*** *Aix*, 20 *mars.* — Les commissaires des concerts au bénéfice des pauvres se sont réunis et ont approuvé le compte de recette et de dépense présenté par le trésorier de la commission. Il résulte de cette vérification que la recette s'est élevée à 1 964 f. La dépense à 984 fr. 70 c.; et l'excédant à 979 fr. 30 c.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Dimanche 20 mars, le corps de musique du 10e régiment de ligne a donné un concert au Temple des Augustins, au profit des indigents. Tous les morceaux ont été exécutés avec un ensemble parfait, et le public nombreux qui assistait à cette intéressante cérémonie a vivement applaudi le pot-pourri composé sur des motifs de la *Favorite.* L'excellent chef de musique du 10e, M. Schmidt, a exécuté sur le trombone plusieurs solos qui lui ont valu de justes applaudissements.

*** *Bruxelles.* — Madame Morlier de Fontaine, qui s'est fait entendre avec succès ces jours derniers à la cour, a déployé un mérite réel en chantant au second concert du Conservatoire la scène d'*Orphée aux Enfers*, de Gluck, et le 18e psaume de Marcello: *I cieli immensi.*

*** *Bruxelles*, 26 *mars.* — Les débuts de madame Duflot-Maillard ont eu lieu ici dans la *Favorite* et *Norma.* Quoique la cantatrice ait obtenu beaucoup de succès dans les deux rôles, le premier paraît lui être plus favorable que le second.

*** *Londres*, 20 *mars* — Voici venir la Pâques, et avec elle la fin de la saison théâtrale d'hiver. Ce n'est pas un mal vraiment, car Londres, presque triste et défiguré, a besoin d'émotions fraîches et de nouveautés musicales. En attendant que les rois du chant italien quittent leur trône parisien, l'*Italien opera House*, sous la direction de M. Lumley, vient d'ouvrir ses portes et de nous montrer, dans *la Gemma di Vergy*, de Donizetti, la signorina A. Moltini, soprano, dont le succès n'a pas été peut-être aussi grand que son mérite. Cette jeune cantatrice, aussi gracieuse que possible, possède une bonne méthode et une voix d'une très grande étendue, pleine de douceur et d'expression. Mademoiselle Moltini et le ténor Guasco, dont je vous parlerai une autre fois, sont une bonne acquisition pour la nouvelle administration, qui a monté avec beaucoup de luxe le ballet de *Giselle* ou *les Willis*, et dont les principaux rôles appartiennent à Carlotta Grisi, mademoiselle Louise Fleury et Perrot. On annonce *Lucia de Lammermoor* pour la rentrée de madame Persiani, que l'on attend demain. Le Théâtre-Français, ouvert il y a quelque temps sous la direction de mademoiselle Forgeot et de Cartigny, est en voie de prospérité. Mademoiselle Plessy, de la Comédie-Française, y succédera à Perlet, qui quitte Londres cette semaine. On prépare à ce théâtre de brillants spectacles dont les premiers acteurs de Paris feront tour à tour les frais pour y maintenir la vogue pendant la saison d'été. — Les soirées musicales de Jullien ont cessé, pour reparaître sans doute plus brillantes. — Miss Kemble, cette grande et dramatique artiste, attire la foule à Covent-Garden, qui a monté pour elle *le Mariage de Figaro*; elle remplit le rôle de Suzanne, et Lefler, qui mérite sa belle réputation de *buffo*, celui de Figaro. Bénédict dirige l'orchestre avec un zèle parfait; aussi, grâce à lui, il est possible d'entendre distinctement tous les chanteurs et de comprendre toutes les belles pensées de Mozart. L'orchestre de Drury-Lane, sous Bénédict, peut devenir le rival de celui des Italiens.

*** *Winterthur* (canton de Zurich). — La société de musique de notre ville a donné dernièrement un concert très intéressant, dont le programme se composait de la Symphonie en *la* de Beethoven, de fragments du *Requiem* de Berlioz, savoir: du *Quærens me* de l'offertoire, de l'*Hostias* et du *Sanctus.* Jusqu'à présent M. Berlioz n'était connu chez nous que par renommée, et c'était la première fois qu'on exécutait une de ses compositions. Tout le monde était curieux d'entendre enfin une production de ce génie musical, et on peut dire que les attentes ont été non seulement satisfaites, mais encore surpassées. Quoiqu'il ne fût pas facile de réussir à côté d'une œuvre de Beethoven, le public et les exécutants ont été pourtant surpris en entendant le magnifique *Quærens me*, cette mélodie si noble, si pure et si religieuse. Dans l'offertoire, se révèle l'originalité la plus incontestable; l'orchestre y est traité avec un art infini, et les plaintes du chœur sont d'un effet très piquant. L'*Hostias* se distingue par ses modulations tout-à-fait neuves et hardies, et le mélange des flûtes et trombones y produit un contraste aussi beau qu'inattendu. Le *Sanctus* enfin est une inspiration toute angélique; rien de plus admirable que le chant alternatif du ténor solo avec le chœur, dont le caractère saint est encore relevé davantage par l'accompagnement sublime des quatre violons soli et le trémolo des altos. En entendant ce morceau, on oublie tout-à-fait qu'on se trouve sur la terre, et l'on se croit enlevé dans les régions célestes. C'est, comme M. Berlioz a dit de l'*Ave verum* de Mozart, de la musique non seulement religieuse, mais vraiment divine, et digne des habitants des cieux. La musique difficile de M. Berlioz a été rendue par l'orchestre et les chœurs d'une manière très satisfaisante; grâce à l'habile direction et aux soins infatigables de M. Methe sci.

*** *Vienne*, 5 *mars.* — Le théâtre impérial et royal italien de notre capitale vient d'engager Dérivis en qualité de première basse-taille. Dérivis fera son premier début à Vienne dans le *Crociato*, de Meyerbeer, qui sera exécuté au commencement du mois prochain.

*** *Breslau* (Prusse), 12 *mars.* — Le 22 du mois dernier on a donné sur le Grand-Théâtre de notre ville la première représentation d'un opéra-féerie en trois actes intitulé *la Fiancée des Esprits* (die Geisterbraut), qui vient d'être mis en musique par S. A. R. le prince Frédéric Eugène de Wurtemberg (cousin-germain du roi Guillaume Ier), qui lui-même en a composé et dessiné les décors et les costumes. Cet ouvrage a obtenu un succès tel, que, bien que depuis plus de quinze jours on le représente presque tous les soirs, la salle est toujours pleine jusqu'aux combles, chose rare dans notre ville, et qui s'explique parce que tous les jours un grand nombre d'étrangers arrivent ici, exprès pour voir l'opéra nouveau. La partition de *la Fiancée des Esprits* n'est pas le coup d'essai du prince Frédéric-Eugène. Déjà dans sa dix-septième année (en 1805) il mit en musique un opéra en trois actes ayant pour titre *Léonore*, dont il avait lui-même écrit le libretto. Il est aussi auteur d'un grand nombre de compositions vocales et instrumentales très estimées des connaisseurs et des dilettanti, mais qui ne sont pas connues du public, parce que S. A. R., par modestie, n'a jamais voulu laisser imprimer aucune de ses œuvres musicales.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE POUR LE PIANO, PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

TRIOS.

LOUIS. Op. 69. Premier trio pour piano, violon et violoncelle . . . . 12 »
— Op. 89. Deuxième trio, idem. . . . . . 12 »
— Op. 99. Troisième trio, idem . . . . . 12 »

Les trios de M. Louis sont brillants et non difficiles.

Duos pour Piano et Violon.

DE BÉRIOT et WOLFF. Grand duo sur Robert-le-Diable. . . . . 9 »
H. HERZ et LAFONT. Op. 107. Nos 1. Les Bayadères 7 50
Op. 107. No 2. Grande marche. 7 50
id. 3. Chansonnettes populaires. . 7 50
id. 4. Chant polonais 7 50
id. 5. Andante de Beethoven . . 7 50
id. 6. Valse viennoise. 7 50
LOUIS. Op. 103. Fantaisie brillante sur les motifs de la Favorite. 7 50
— Op. 104. Souvenirs du Guitarrero . . . 7 50
— Op. 118. Fantaisie brillante sur la Reine de Chypre. 7 50
PANOFKA. Mosaïque de l'opéra la Favorite, deux suites; chaque. . . . . 9 »
— Mosaïque de l'opéra le Guitarrero d'Halévy, deux suites; chaque. . . . . . . 9 »
— Mosaïque de l'opéra la Reine de Chypre, deux suites; chaque. . . . . . . 9 »
THALBERG et C. DE BERIOT. Grand duo sur les Huguenots. . . . . 9 »
VIEUXTEMPS et ERKEL. Duo brillant sur les Huguenots de Meyerbeer. . . . 9 »
— et GRÉGOIRE. Sur des airs hongrois 9 »

Piano et Violoncelle.

SELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental, grand duo concertant sur des motifs de la Favorite. 7 50
— Op. 24. 4e divertissement espagnol sur le Guitarrero. 7 50

Piano à quatre mains.

DONIZETTI. Ouverture de la Favorite. . . . . 6 »
HALÉVY. Ouverture du Guitarrero. . . . . 6 »
Ouverture de la Reine de Chypre. . . 6 »
HENSELT et MOSCHELES. Rapsodie et valse de Varsovie, suivies d'un Prélude et d'une Fugue. 7 50
HERZ (H). Op. 107. Nos 1. Les Bayadères. . . . 6 »
id. 2. Grande marche . . . . 6 »
id. 3. Chansonn. populaires. . 6 »
id. 4. Chant polonais . . . . 6 »
id. 5. Andante de Beethoven. 6 »
id. 6. Valse viennoise . . . . 6 »
LE CARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements sur la Favorite, quatre suites; chaque . . . 6 »
— Divertissement sur des motifs du Guitarrero. . 6 »
— Divertissement et variations sur la Reine de Chypre, en deux suites; chaque. . . . 6 »
MOSCHELES. Op. 103. Sérénade. 7 50
— Op. 104. Romanesca. 7 50
— Op. 105. Romance et Tarentelle brillante. . 9 »
ROSENHAIN. Trois petits duos à 4 mains. Chaque. 5 »

Ces duos sont à l'usage des premiers commençants.

THALBERG. Op. 10. Grande Fantaisie sur I Capuletti ed i Montecchi. . . . . 9 »
— Op. 40. Grande Fantaisie sur la Donna del Lago de Rossini. . . . . 9 »
Adagio et Rondo, tiré du 5e concerto. 9 »
WOLFF (Ed.). Op. 48. Premier grand duo. . . 9 »
— Op. 57. Grand duo sur la Favorite. . 9 »
— Op. 59. Grand duo brillant sur le Guitarrero d'Halévy. . . . . 9 »
Op. 66. Grand duo brillant sur la Reine de Chypre d'Halévy. . . . . . . 9 »

Airs variés, Fantaisies, Rondos, &c.

POUR PIANO SEUL.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino sur la Reine de Chypre. 5 »
CHOPIN. Op. 44. Polonaise 7 50
— 45. Prélude 4 50
— 46. Allegro de concert 7 50
— 47. Troisième ballade 7 50
— 48. Treizième nocturne. . . . . 6 »
— 48 *bis*. Quatorzième nocturne. . . . 6 »
— 49. Fantaisie brillante. 7 50
CZERNY. Op. 655. Trois fantaisies sur Adélia, opéra nouveau de Donizetti. Nos 1. 2. 3; chaque. 7 50
[illegible] (E). Op. 28. Caprice brillant sur le trio de la Favorite. . . . . 6 »

DOEHLER (Th). Op. 22. Variations brillantes sur les Huguenots de Meyerbeer. 7 50
— Op. 35. Divertissement brillant sur le Guitarrero d'Halévy. 7 50
— Op. 37. Grande fantaisie sur Guido et Ginévra d'Halévy. 7 50
— Op. 39. Tarentelle et impromptu . . . . 5 »
DREYSCHOCK (A.). Deux mélodies de Mendelsohn Bartholdy, transcrites pour piano seul . . 6 »
DUVERNOY. Op. 107. Rondo-galop sur des motifs de la Favorite. . . . . 6 »
FONTANA. Op. 1. Deux caprices . . . . . 6 »
— Op. 2. Rêveries. . . . . 6 »
— Op. 3. Morceau de salon sur la Reine de Chypre. 7 50
GOMION. Op. 54. Fantaisie sur des motifs de Régine. 6 »
HALÉVY. Ouverture du Guitarrero. . . . . 5 »
— Ouverture de la Reine de Chypre . . . 6 »
HELLER (Step.). Op. 22. Quatre rondeaux très faciles sur la Favorite, divisés en deux livres; chaque 5 »
— Quatre rondeaux très faciles sur les motifs de l'opéra le Guitarrero d'Halévy, divisés en deux livres; chaque. . . . . 5 »
— Op. 24. Scherzo, dédié à Liszt. 7 50
— Valses allemandes. 4 50
— Deux bagatelles sur Richard Cœur-de-Lion.
No 1. Une fièvre brûlante. . . . . . 5 »
2. Un bandeau couvre les yeux. . . 5 »
HELLER et MENDELSOHN. La Petite mendiante et la Gondole. 3 75
— 2e collection de mélodies de Schubert, transcrites pour piano seul (non difficiles).

1. Chasseur des Alpes.	9. La Truite.
2. Tu es le repos.	10. Sois toujours mes seules amours.
3. Dans le bosquet.	11. Le Pêcheur.
4. Les Plaintes de la jeune Fille.	12. Chanson des chasseurs.
5. Impatience.	13. L'Écho.
6. Bonjour.	14. Désir de voyage.
7. Le Départ.	15. Mes rêves sont finis.
8. Le Voyageur.	Chaque. . 3 75

HENSELT. Air russe 4 50
— Variations de concert sur Robert-le-Diable. 7 50
— Wiegenlied. Chant du Berceau . . . . . 6 »
HUNTEN (Fr.). Quatre airs de ballet de l'opéra la Favorite, No 1. Chœur dansé. — 2. Pas de trois. — 3. Pas de six. — 4. L'Espagnole. Chaque. . . . . 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de l'opéra la Favorite 6 »
Op. 33. — le Guitarrero. 6 »
— Mosaïque, choix des plus jolis morceaux de la Reine de Chypre d'Halévy, 4 suites; chaque 6 »
KALKBRENNER (F.). Op. 121. Les Soupirs, deux romances pour piano 7 50
— Op. 150. Rondoletto brillant sur la Favorite. 7 50
— Op. 151. Fantaisie sur le Guitarrero. . . . 7 50
— Op. 155. La Créole. Valse brillante. . . . 6 »
— Ajax. Étude. 4 50
— Op. 157. Fantaisie sur la Reine de Chypre. . 7 50
LE CARPENTIER. Op. 37. Trois mélodies de Schubert, variées: No 1. La Sérénade. No 2. Adieu. No 3. Rosemonde. Chaque. 4 50
— Op. 42. Variations brillantes sur la cavatine: *Pour tant d'amour*, de la Favorite . . . 6 »
— 24e et 25e bagatelle sur la Favorite; chaque. 5 »
— 26e et 27e. Bagatelle sur la Guitarrero. . . 5 »
— 29e — l'Angelus du soir de Mlle Puget. 5 »
— 30e — Prends garde au loup. idem. . 5 »
— 33e et 34e Sur la Reine de Chypre. Chaque. . 5 »
— Op. 54. Fantaisie et variations sur la Reine de Chypre . . . . 6 »
LISZT. Trois grandes fantaisies brillantes:
No 1. Les Huguenots. No 2. La Juive. No 3. Robert-le-Diable. Chaque. . . . . . 9 »
— Adélaïde de Beethoven, transcrite pour le piano, avec les nouveaux points d'orgue; 2e édit. 7 50
— Le Moine, mélodie de Meyerbeer. . . . 7 50
— Valse mélancolique . . . . 6 »
— Mazeppa, étude. 7 50
MAYER. Op. 30. Grandes variations sur la Cénérentola de Rossini. 7 50
— Op. 31. Variations sur la Dernière Pensée de Weber. 7 50
— Op. 41. Variations sur une marche de Donizetti. 7 50

MEREAUX (Amédée). Mélodies de G. Meyerbeer transcrites pour le piano; chaque numéro 4 50

No 1. Les Feuilles de rose et Mina.	6. Elle et moi, la Marguerite du poète, Chanson de mai.
2. Ballade de la reine Marguerite et le Ricordanze	7. Scirocco, Guide au bord ta nacelle, Chant des moissonneurs vendéens
3. La Folia di St-Joseph, A une jeune mère, De ma première amie.	8. Seul! Suleika.
4. La Barque légère, le Jardin du cœur.	9. Le Vœu pendant l'orage.
5. Chanson de maître Floh, Fantaisie.	10. Le Poëte mourant.

— Deux mélodies. 4 50
MOSCHELES. Op. 101. Romance et tarentelle brillante 6
— Op. 103. Sérénade. 7 50
— Op. 104. Romanesca. 6
— Op. 105. Deux études. 6
MOZART. Collection complète des sonates pour le piano seul, et en duos et trios. *Nouvelle édition*, divisée en 15 livraisons; chaque 9
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie brillante sur la Favorite de Donizetti. 7 50
— Op. 40. Fantaisie brillante sur le Guitarrero 7 50
— Op. 45. Nocturne. 5
— Op. 46. Grande fantaisie brillante sur la Reine de Chypre. 7 50
PANOFKA. Trois rêveries (2e livre) 6
— Op. 34. Les trois nations. Trois rondos: No 1. Espagnol. No 2. Polonais. No 3. Allemand. Chaque. 5
PIXIS. Op. 141. Fantaisie sur des motifs de la Vestale, opéra de Mercadante 7 50
ROSELLEN. Rondeau brillant sur la Favorite. . . 7 50
— Fantaisie brillante sur le Guitarrero. . . . 7 50
— 3 Airs de ballets de la Reine de Chypre; ch. 6
ROSENHAIN. Œuv. 24. Poëme 6
— Deux rondeaux sur les Huguenots, no 1 et 2. 6
— Op. 30. Rêveries. Deux suites; chaque. . . 6
— Op. 31. Trois romances sans paroles. No 1. Chanson polonaise. No 2. Les Adieux et A l'étranger. No 3. Lutte intérieure. Ch. 4 50
— Agitato 4 50
SOWINSKI. Op. 35. Invitation à la Mazurek. . . 6
— Op. 52. Fantaisie sur la Favorite 7 50
— Op. 55. Fantaisie sur le Guitarrero. . . . 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïque de l'opéra la Favorite divisée en quatre suites; chaque. 6
— Op. 30. Trois amusements. No 1, 2, 3; chaq. 5
— Mosaïque, deux suites de morceaux favoris du Guitarrero; chaque. 6
— Op. 31. No 1. Variations brillantes sur des airs de ballet de la Favorite No 2. Divertissement sur des thèmes de la Favorite. 6
— Op. 32. Rondoletto-valse sur le Guitarrero. 6
— Op. 33. Air tyrolien, varié. 6
— Op. 34. Air autrichien 6
— Op. 35. Chœur des Gondoliers de la Reine de Chypre, varié. 6
— Op. 36. Divertissem. sur la Reine de Chypre 6
— Op. 37. Rondoletto sur la Reine de Chypre. 6
STAMATY. Op. 6. Souvenirs de Richard Cœur-de-Lion 7 50
— Op. 7. Souvenirs de la Reine de Chypre. 7 50
THALBERG. Op. 40. Fantaisie sur la Donna del Lago. 9
WEBER. Invitation à la valse, transposée en *ut*. . 5
WOLFF (Ed.). Op. 37. Souvenir de Pornic, valses. . 6
— Op. 38. Quatre Mazurkas 6
— Op. 39. Allegro de concert dédié à Chopin. . 9
— Op. 43. Trois fantaisies brillantes et non difficiles sur la Favorite, trois suites; chaque. 6
— Op. 45. Mazurka. 6
— Marche héroïque, composée par F. Halévy pour les funérailles de l'empereur Napoléon 6
— Op. 47. Grande fantaisie sur le Guitarrero. 7 50
— Op. 49. Divertissement sur les motifs du Guitarrero, deux suites; chaque. . . . 6
— Op. 62. Ballade 5
— Op. 63. Grande valse brillante. 6
— Op. 64. Trois fantaisies sur la Reine de Chypre. 6
— Collection de Mélodies de Proch, transcrites pour Piano seul; chaque 3

1. Gage d'Amour.	7. L'image et le Fleuve.
2.	8. L'Eglantine.
3.	9. La Calavresella.
4. La Foi, l'Espérance et l'Amour.	10. Ma Plainte.
5. Le Désir.	11. Chant du Voyageur.
6. Sur la Colline.	12. La Mourante.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

KASTNER. Ouverture de la Maschera. 5 »
— La même à 4 mains. 6 »
LE CARPENTIER. Fantaisie sur Beatrice di Tenda. 5 »
— Fantaisie sur des Motifs de Tolbecque. 5 »
LEFEBURE-WELY. Op. 23. Douze Etudes, 1er livre. 10 »
— Op. 24. id. 2e livre. 15 »
LISZT. Ouverture de Guillaume Tell. 9 »
LOUIS. Op. Trois Mélodies italiennes, à 4 mains ; ch. 5 »
MENDELSOHN. Six Romances sans paroles, 4e livre. 9 »
OSBORNE. Op. 44. Fantaisie sur le Diable amoureux. 7 50
REDLER. Rondoletto facile sur Richard. 3 75
ROSELLEN. Op. 41. Fantaisie sur Richard. 7 50
— Op. 40. Fantaisie sur Beatrice. 7 50
SCHUBERT. (C.) Op. 41. Morceau de salon sur un thème de Donizetti. 6 »
— Op. 44. Fantaisie dramatique sur Freyschutz. 6 »

Piano et Violon.

LOUIS. La Carlotta Grisi, valse de H. Herz. 6 »
— Les trois Sœurs, 3 fantaisies de H. Herz. 7 50
WOLFF (Auguste) et **DANCLA.** Grand duo sur la Reine d'un jour. 7 50

Violon.

DANCLA (Ch.). Op. 9. Troisième air varié pour violon avec acc. de piano ou quatuor. 7 50
— Op. 10. Deuxième symphonie concertante pour 2 violons, avec acc. d'orchestre ou de piano. 7 50

Cor.

GALLAY. Op. 51. Chants du cœur ; six mélodies de Schubert pour cor et piano. 3 livres ; chaq. 6 »
— Dix-huit dues pour cor et cornet à pistons, en 4 suites, chaque. 6 »

Cornet à pistons.

GATTERMANN. Valses de Strauss pour Cornet seul. 7 50
ROMAIN. Op. 28. Douze études mélodiques, n° 1, 2 ; 9 »

Quadrilles et Valses.

AULAGNIER. Le Bal enfantin, six quadrilles faciles ; chaque. 4 50
— Valses enfantines. 4 50
ALARY. Grande valse. 5 »
BLANGINI. Les Pervenches, valse. 4 50
BOLOGNINI. Le Moyen-Age, 3 quad., chaque. 4 50
BOHLMANN. L'A, B, C des enfants, quad. 4 50
— Quad. sur la Maschera. 4 50
CONCONE. Les Vendangeuses, quad. 4 50
FLAXLAND Les Primevères, valses. 4 50
— Léonore, valses. 4 50
— Le Magicien, quad. 4 50
GRAZIANI. Le Petit Fouyou, quad. 4 50
— Valse de Richard Cœur-de-Lion. 4 50
HAAS. Quad. Les Roses des Alpes. 4 50
LABITZKY. Op. 70. Souvenirs d'Albion, valses. 4 50
— Op. 73. Albert, valses. 4 50
— Op. 74. Le Jasmin, valses. 4 50
— Brandhofen, valses. 4 50
LANNER. Les Ramiers, valses. 4 50
— Le Règne de la Folie, valses. 4 50
— Les mêmes à 4 mains. 5 »
LEMOINE Quad. sur Richard Cœur-de-Lion. 4 50
LOUIS. Souvenirs de Righi, quad. 4 50
— Le Meunier de Sauterne, quad. 4 50
— Les Fleurettes, valses. 4 50
— Les Bourbonnaises, 2 quad. 4 50
— Les Bordelaises, 2 quad. 4 50

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 14.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 3 avril 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



SOMMAIRE. Esquisses de la vie d'artiste, *une Haine muette*; par PAUL SMITH. — Premier et second concerts spirituels du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Revue des concerts; par H. BLANCHARD. — Matinées musicales de madame Polmartin. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

I.

UNE HAINE MUETTE.

Les gens du monde qui se mêlent un peu d'art, qui chantent ou qui jouent de quelque instrument, qui ont un quart de loge à l'Opéra ou aux Italiens, qui vont aux concerts pour lesquels ils n'ont pu absolument se dispenser de souscrire, aiment beaucoup à parler des artistes, à s'enquérir des particularités de leur existence, à s'étonner de leurs passions, à se scandaliser de leurs manies. Tous les jours on les entend s'écrier : « Est-ce croyable ?... » Est-ce possible ?... Mais les artistes n'ont donc pas l'ombre du sens commun !... Les artistes ne seront donc jamais raisonnables !... » Quand j'entends les gens du monde parler de la raison comme d'une chose dont ils se seraient réservé le monopole, je me rappelle aussitôt la réplique lancée à mademoiselle Duchesnois, qui voulait expliquer comment, sous la Restauration, elle avait cessé d'être royaliste : « Quand je vis, disait-elle, que les Bourbons faisaient des folies, des folies !... — Et vous, lui » répondit quelqu'un, que faites-vous donc toute la » journée ? »

Cependant, il faut l'avouer, les artistes ont souvent des façons d'agir qui ne ressemblent en rien à celles des autres hommes : le petit fait que j'ai à vous conter en fournit une preuve entre mille. Vous mettrez le lieu de la scène où vous voudrez, à Paris, à Rome, à Naples, à Vienne, pourvu que vous ne sortiez pas du monde civilisé ; vous choisirez le millésime qui vous conviendra, pourvu que vous ne remontiez pas plus haut que les dix dernières années ; vous me permettrez de donner à mes personnages des noms d'emprunt, parce qu'il pourrait y avoir quelque inconvénient à les appeler de leurs noms réels ; vous le comprendrez sans peine. Mais, avant tout, j'ai une question à vous adresser.

Savez-vous bien ce que c'est qu'un artiste ?

Pourriez-vous me dire quels sont les éléments essentiels et constitutifs d'une organisation d'artiste ?

Il est clair qu'on n'est pas artiste seulement parce qu'on a du goût pour un art, et qu'on le cultive avec une certaine persévérance.

On n'est pas artiste parce qu'on exerce un art afin de gagner son pain quotidien.

Autrefois on disait que pour être un véritable artiste, il fallait avoir le *feu sacré*, comme, d'après Voltaire, pour bien jouer la tragédie, il fallait avoir le *diable au corps* ; mais le feu sacré, le diable au corps, tout cela est un peu vague, et je voudrais arriver à quelque chose de plus positif.

Ce qui caractérise l'artiste, c'est d'abord une extrême sensibilité, sans quoi l'on ne serait rien, pas même amateur.

C'est ensuite un besoin tel des émotions qui viennent de l'art, que l'art pratiqué par autrui ne saurait y suffire, et qu'il y a nécessité de le pratiquer soi-même, ce qui est encore commun à l'amateur et à l'artiste.

C'est enfin et surtout le pouvoir de communiquer aux autres ses propres émotions, de les faire jouir de ses jouissances, de leur imposer souverainement ses sensations, plaisir enivrant et immense dont on n'a pas plus tôt goûté qu'on en contracte l'habitude, et qu'on ne saurait plus s'en passer.

Dois-je avertir qu'ici finit l'analogie entre l'amateur et l'artiste? En effet, ce qui les distingue réellement, ce n'est pas le salaire que l'un reçoit et dont l'autre s'abstient, c'est la force expansive dont la nature a doué l'un et qu'elle a refusée à l'autre.

L'artiste digne de ce nom possède la faculté de mettre en dehors toutes ses impressions, de les propager, de les répandre, comme par le moyen de la chaîne électrique : c'est, dans la sphère de l'art, une sorte de bienfaiteur universel.

L'amateur proprement dit n'impressionne que lui-même, ne charme que lui-même : c'est un égoïste, qui, sans le vouloir, ne travaille que pour lui.

Mais toute faculté a ses bénéfices et ses charges; tout privilége est soumis à des conditions. Plus la sensibilité de l'artiste est vive et plus le besoin de l'exercer est irrésistible, moins il se contente de ce qu'on a trouvé avant lui; plus il cherche des effets nouveaux, des formes originales; moins il comprend que des procédés qui ne lui disent plus rien donnent encore du plaisir à d'autres; plus il aspire à une domination exclusive et presque tyrannique.

Regardez ce qui se passe dans le monde, écoutez les discussions politiques, littéraires, morales, qui s'agitent dans un salon, et voyez avec quel empire chacun tend à faire prévaloir son opinion, qui n'est au fond pas autre chose que sa manière personnelle de sentir! Il n'est guère d'hommes, même les plus vulgaires et les plus froids, que ne tourmente l'ambition immodérée d'imposer leur jugement, c'est-à-dire leur sensation, aux gens avec lesquels leur vie se passe, à ceux qu'ils rencontrent par hasard. Les grands ambitieux veulent que l'univers entier pense comme eux, par eux et pour eux; les petits veulent au moins soumettre à la même loi leur entourage; la moindre contradiction les étonne et les irrite, comme si n'être pas de leur avis c'était lever le drapeau d'une révolte insensée!

Mettez-vous, si vous pouvez, à la place de l'artiste dont la sensibilité est si vive, si ardente, si excitée, dont l'organisation ressemble à ces claviers qu'on ferait parler rien qu'en soufflant sur les touches, et tâchez d'imaginer ce qu'il éprouve lorsque la sympathie lui manque! autant vaudrait que l'air vînt à lui manquer. Essayez de concevoir ses tortures, lorsqu'il voit cette sympathie, son aliment, sa passion, sa vie, s'éloigner de lui et passer à d'autres, qui pour la conquérir ont employé des moyens tout différents des siens, des procédés auxquels répugne sa conscience, parce qu'ils blessent son oreille et son âme!

Et puis récriez-vous encore sur les susceptibilités d'artiste, sur les jalousies d'artiste! Moi je vous dis que l'artiste ne peut faire autrement que d'être susceptible et jaloux, car il est amoureux, et amoureux de qui? Du public, qu'il déteste et méprise en détail, mais qu'il adore en masse.

En un mot, voilà tout le secret : le public est pour l'artiste une maîtresse, à laquelle il ne peut endurer qu'un autre que lui donne du plaisir.

Si vous avez aimé, vous comprenez.

Depuis six ans révolus, un chanteur, que je nommerai Fiorillo, régnait seul et sans partage dans une ville, que vous nommerez comme il vous plaira; depuis six ans il en était l'enfant gâté, l'idole. Pas un concert, pas une soirée ne se donnaient sans qu'il y fût invité, sans qu'on le suppliât, non seulement à mains jointes, mais à mains pleines, d'y vouloir bien faire entendre sa voix délicieuse, sa voix divine, et il est vrai de dire que cette voix avait une douceur, une flexibilité, une mélodie qui d'elle-même trouvait le chemin de l'oreille au cœur. Formé aux pures leçons de la vieille école italienne, tout en lui était grâce et amour; tout, dans sa personne, s'harmoniait avec la suavité de son chant, l'heureuse expression de sa physionomie, l'azur céleste de ses yeux, le frais incarnat de son teint, la blancheur de ses dents petites et bien rangées, la politesse de ses manières, l'élégance de sa mise. Il n'était pas de ces artistes dont la supériorité dédaigneuse, s'enveloppant des lambeaux d'une sorte d'aristocratie nobiliaire, affichant le mépris de tout et de tous, ne fait même pas grâce à l'enthousiasme de ses plus fanatiques adorateurs. Il ne recevait pas les éloges comme un tribut fatigant et monotone. L'encens qui brûlait perpétuellement en son honneur lui était toujours agréable; il en savourait toujours le parfum avec délices. Enfin le type de la félicité, de l'amabilité dans les arts et sur la terre, c'était le chanteur Fiorillo.

Tout-à-coup le bruit se répandit qu'un artiste étranger, que je nommerai Werner, un chanteur dont la voix, comme celle d'Orphée, n'avait encore charmé que les tigres et les ours des monts de Thrace, était arrivé dans la ville. Des voyageurs, qui l'avaient rencontré sur leur chemin, en disaient des merveilles, et bientôt les journaux répétèrent son nom. Fiorillo n'avait aucune raison pour prendre l'alarme : bien d'autres étaient venus et n'avaient pas ébranlé sa renommée. Cependant il se manifesta dès les premiers jours un symptôme qui ne laissa pas de l'effrayer.

Fiorillo venait de chanter dans un concert public un de ses airs favoris, composé tout exprès pour lui par un maëstro célèbre, un air qui passait pour son triomphe, et dans lequel il avait accumulé toutes les richesses de son goût, toutes les ressources de son talent. Il apprit que le lendemain, chez l'ambassadeur de Suède, Werner avait choisi le même morceau; qu'il l'avait dit dans un style tout différent et avec un succès immense. Vous concevez que la nouvelle en arriva de toutes parts à Fiorillo. Chacun l'abordait avec la même phrase : « Eh bien! » vous savez, cet étranger... ce M. Werner... il marche » sur vos brisées! Il se pose comme votre rival!... L'imprudent!... »

Imprudent, soit. Fiorillo, plus que personne, inclinait à penser que Werner méritait ce titre; et pourtant il y avait dans cette espèce de déclaration de guerre, ou plutôt dans cette attaque violente et imprévue, quelque chose qui annonçait une idée, une résolution, un espoir; il y avait dans l'effet produit par l'étranger une

preuve que sa confiance n'était pas sans fondement, que son hostilité avait des chances. A son arrivée, Werner s'était présenté chez Fiorillo, et, ne l'ayant pas trouvé, il avait déposé sa carte. Fiorillo se disposait à lui envoyer la sienne; la nouvelle de l'air chanté chez l'ambassadeur de Suède arrêta net sa courtoisie, et dès ce moment, loin de chercher à le voir, il en évita les occasions, mais il ne put éviter d'entendre prononcer son nom, dont les deux syllabes l'agitaient d'un frémissement involontaire.

Werner continua comme il avait commencé: tout le répertoire vocal de Fiorillo fut successivement envahi par lui, et reproduit sous une forme entièrement nouvelle. Rien n'était plus opposé que la méthode des deux chanteurs: tout ce que Fiorillo possédait en charme, en facilité, la nature l'avait départi à Werner en simplicité, en énergie; l'un avait la grâce qui persuade, l'autre l'accent qui entraîne. C'étaient assurément deux grands chanteurs, chacun dans leur genre; mais le genre de Werner avait l'avantage d'être le dernier venu, le plus jeune, et, même à mérite inégal, c'est un avantage bien dangereux.

Voltaire dînait un jour chez une noble dame, la marquise de Mimeure, je crois; on ne parlait que d'un grand criminel, qui venait d'être exécuté; on ne s'occupait que de lui; tout le monde disait son mot, excepté Voltaire, qui gardait un profond silence et avait l'air triste. Quelqu'un le remarqua, et le fit observer à la marquise: « Je » devine, dit-elle, Voltaire est jaloux du pendu! » Le pauvre Fiorillo avait ses raisons pour être encore plus jaloux et plus triste que Voltaire. Ce n'était pas d'un pendu qu'il s'agissait, mais d'un rival bien vivant, plein de santé, de vigueur, dont chaque jour on s'occupait davantage, dont on lui parlait sans cesse, avec lequel les journaux le mettaient en parallèle, et s'il y en avait qui préférassent Fiorillo à Werner, il s'en trouvait aussi qui mettaient Werner bien au-dessus de Fiorillo. Quel chagrin, quel supplice, lorsqu'on s'est fait une douce habitude de se voir constamment placer en première ligne, lorsque jamais on n'a conçu le soupçon que cette suprématie absolue pût vous être contestée!

Joignez à cela une autre peine: Fiorillo voulut enfin savoir à quoi s'en tenir sur le talent du nouveau chanteur, et il parvint à se glisser inaperçu dans le coin le plus obscur d'une salle de spectacle, où Werner devait se faire entendre. Quelle fut sa surprise, je dirai plus, quels furent son saisissement, son horreur, en entendant une voix, une méthode de qualité telle qu'il lui était impossible de les goûter! « Comment, se disait-il tout bas, lui » le chanteur au style doux et fluide, aux contours ar- » rondis, aux manières délicates, c'est pour ce style » âpre et nu, pour ces élans sauvages qu'on me met en » question, qu'on me méconnaît, qu'on me rabaisse!... » mais c'en est donc fait de l'art!... L'art est perdu sans » ressource, et moi aussi!... » Fiorillo sortit de la salle avec des larmes d'indignation et des convulsions de rage. Jamais on n'aurait pensé que sous des dehors si calmes une colère si vive pût s'enflammer, couver sourdement pour éclater plus tard dans toute sa furie.

Ce qui devait arriver arriva: un soir, Fiorillo et Werner se rencontrèrent dans le même salon, et il n'y eut pas moyen d'esquiver la présentation réciproque. Le maître de la maison (c'était un noble Portugais, amateur passionné de musique) déclara qu'il ne comprenait pas comment deux artistes aussi éminents ne se connaissaient pas encore, et il ajouta qu'il avait voulu leur ménager une surprise en les réunissant chez lui. Les deux artistes ne pouvaient faire autrement que de saluer, en témoignage d'approbation et de gratitude. Après le salut, Werner s'avança vers Fiorillo; il lui prit la main, que l'autre tendait à peine, en lui adressant un compliment auquel Fiorillo ne répondit que par quelques mots sans suite. Tandis qu'il balbutiait ce peu de paroles, Fiorillo vit ou crut voir errer sur les lèvres de Werner un sourire profondément moqueur, et un frisson glacial circula dans ses veines. L'instant d'après, il vit positivement Werner causant avec quelqu'un: ce quelqu'un tenait un journal, et Werner termina le récit qu'il avait l'air de lui adresser par un léger haussement d'épaules. Fiorillo se rappela que le journal était précisément celui qui le traitait le moins bien, que le numéro du matin contenait un article assez acerbe. Plus de doute; il était question de lui dans l'entretien dont il n'avait vu que la pantomime. Werner triomphait de l'embarras que son concurrent avait montré à son aspect; il le livrait au ridicule, et c'était désormais un parti pris. Cette idée acheva de tourner la tête au pauvre Fiorillo, qui sortit brusquement, sans rien dire à personne, et courut s'enfermer chez lui.

Pendant le trajet, sa tête s'exalta encore: il lui parut démontré jusqu'à l'évidence que Werner avait voulu l'insulter, qu'il l'avait insulté en effet, et que l'honneur lui prescrivait, à lui Fiorillo, d'en tirer vengeance. Convaincu de cette nécessité, il écrivit à l'un de ses meilleurs amis pour le prier de venir à l'instant même lui prêter aide et assistance dans une affaire délicate et sérieuse. L'ami accourut sur-le-champ, et Fiorillo lui dit:

— Demain matin je me bats en duel; j'avais besoin d'un témoin, et je vous ai fait demander.

— Vous vous battez?... et contre qui?

— Contre un homme que je hais mortellement, qui me rend bien la pareille, et qu'il faut absolument que je tue si je veux vivre... contre Werner!

— Werner!... Et que vous a-t-il fait?

— Ce qu'il m'a fait?... Ah! voilà qui est curieux!... Je serai peut-être obligé de vous le dire, à vous qui me connaissez, qui m'aimez, et qui savez jour par jour ce que j'endure depuis trois mois!

— Oui, je sais tout cela; mais pour se battre en duel avec quelqu'un il faut encore quelque autre chose...

— Ah! c'est juste!... Eh bien, ce soir même Werner m'a insulté.

— Comment?...

— Eh! parbleu, comme on insulte!... En me riant au nez quand je lui parlais... il est vrai que je n'ai jamais pu achever ma phrase, et que je devais être bien ridicule!... En haussant les épaules dans un moment où il racontait à quelqu'un les détails de notre rencontre!... Et j'en suis tellement sûr qu'il m'a été impossible d'y tenir, et que je suis sorti en grande hâte.

— Est-ce là tout?...

— N'est-ce pas assez?

— Oui, pour vous échauffer la bile, pour vous troubler le cerveau, mais non pour fournir la matière d'un cartel. Écoutez-moi, mon cher Fiorillo, vous n'avez pas été insulté ce soir plus qu'hier, plus qu'avant-hier, et tous les jours précédents. Vous n'êtes nullement blessé dans votre honneur, mais vous l'êtes dans votre orgueil d'artiste, dans votre amour-propre de virtuose. Je connais votre mal: tous les artistes, grands et petits, y sont sujets, dans des proportions différentes. C'est une fièvre

qui brûle, qui dévore, et que j'appelle la fièvre de rivalité. Chez vous, elle est à son degré le plus extrême. Je vous plains de toute mon âme, et je veux tâcher de vous guérir. Demain matin, au lieu de venir vous prendre pour vous conduire sur le terrain, je vous ferai monter en chaise de poste, et je vous emmènerai bien loin d'ici, le plus loin possible, afin que ce nom qui vous donne la fièvre ne retentisse plus à votre oreille.

— Mais non, j'aime mieux me battre avec lui!... Je veux me battre!.....

— Mon ami!...

— Laissez-moi!...

— Si vous persistez, je ne vous traiterai plus comme un malade, je trancherai le mot et je dirai que vous êtes fou.

— Comment, vous croyez que si je ne le tue pas je pourrai vivre?...

— Je n'en doute pas.

— Je le souhaite plus que je ne l'espère.

— A demain matin.

— A demain.

Fiorillo donna ses ordres pour les préparatifs du départ, et il se mit au lit sous le poids d'une fatigue et d'un malaise indéfinissables. Il eut pourtant beaucoup de peine à trouver le repos: il s'agitait violemment, se tournait et retournait, cherchant toujours une position commode. Lorsque enfin le repos arriva, ce n'était pas le sommeil ordinaire, car le pauvre Fiorillo ne se réveilla plus!

Le lendemain, au point du jour, son ami entra dans sa chambre, l'appela, mais en vain, toucha sa main déjà glacée, et dit:

— Il avait raison: le mal était grave!

Heureusement tous les artistes n'en meurent pas.

Paul Smith.

PREMIER ET SECOND CONCERTS SPIRITUELS

DU CONSERVATOIRE.

Faites-moi le plaisir de me dire ce que je pourrais écrire qui n'ait pas été répété déjà deux cent onze fois tout au moins sur la *Symphonie pastorale* de Beethoven, qu'on a exécutée avec la plus rare perfection, au premier concert spirituel; vous serez obligé de découvrir ensuite ce qu'il est possible d'ajouter aux éloges et critiques dont l'oratorio de *David pénitent* a été l'objet mille et une fois, et de me tirer du même embarras — à propos du chœur: *Les cieux immenses racontent la gloire* de l'éternel psaume de Marcello; — à propos du talent délicieux de Dorus sur la flûte; — de l'ouverture de *Leonore*, et du *Stabat mater* de Pergolèse. Ah! ma foi! il y aurait peut-être au sujet de **C**e *Stabat*, des nouveautés **A**ssez piquantes à dire. Par exemple: si on s'avisait de prétendre q**U**'il a volé les quatre-vingt-dix-neuf **C**entièmes de sa réputation! si l'on avouait **H**ardiment que, pour quelques belles strophes **E**xpressives et d'un beau caractère, il y en a qui ressemblent à de vieux airs de danse, qui rappellent les grâces du **M**arquis de Mascarille et du vicomte de Jodelet, d'**A**utres qui ne sont que des exe**R**cices de contre-point sans idées mélodiques quelconques. Cela, je le crois fermement, et ce n'est pas d'hier que j'ai malheureusement acquis cette conviction; mais il est des admirations, formées lentement comme se forment les stalactites, qu'on peut étudier curieusement sans y trouver à redire, de même qu'on va, un flambeau à la main, contempler les merveilleuses pétrifications créées par les eaux dans les grottes humides, tout en se gardant bien de les briser; car on sait que le moindre ébranlement éveillerait des milliers de chauves-souris aux froides ailes, aux ongles crochus, aux dents acérées, aux petits cris aigus, gardiennes naturelles de ces sombres demeures, et dont la vengeance est assez désagréable. Laissons donc en repos les stalactites, le *Stabat*, les admirateurs de Pergolèse et les chauves-souris.

Chacun prend son plaisir où il le trouve.

Assez de démolisseurs se chargent de saper les croyances.

Usons, n'abusons pas de la critique.

Celui qui se sent ému à l'audition d'une œuvre musicale, est forcé de la trouver belle.

Heureux ceux qui pleurent, ils seront trop tôt consolés!

Etre de l'avis de Rousseau en fait de *Stabat* n'est pourtant pas un crime!

Mieux vaut, suivant lui, une simple et touchante mélodie répétée sur chaque strophe, que la variété monotone de ces airs assez prétentieux!

A mon avis, le *Stabat* étant une légende, cette forme musicale pourrait bien être celle qui lui conviendrait le mieux.

Rousseau aimait beaucoup la musique de Pergolèse, et pourtant......... chut!.....

L'ouverture de *la Grotte de Fingal* figurait au commencement du programme du second concert; elle a été mieux goûtée qu'elle ne le fut il y a trois semaines. Le public sait maintenant que Mendelssohn est un grand maître, et qu'on peut l'applaudir sans se compromettre.

L'*Ave verum* de Mozart est sublime, on sait cela. Faut-il le répéter? — Oui. — Volontiers: L'*Ave verum* de Mozart est sublime. Il a été supérieurement chanté; on n'adresse pas souvent des éloges aux choristes du Conservatoire; ils en ont mérité cette fois sans restriction.

Le septuor de Beethoven, exécuté par tous les instruments à cordes de l'orchestre, est une composition charmante, dans la manière agrandie et vivifiée de Haydn, et, ainsi rendu, un phénomène inouï d'exécution. Faut-il le redire?... Non. Mentionnons toutefois l'enthousiasme furibond que les violons y ont excité; après la troisième salve d'applaudissements, l'auditoire s'est reposé deux minutes, et les vociférations et les trépignements ont recommencé de plus belle. On a aussi accueilli avec de véritables transports le chant de triomphe de Judas Machabée. On disait autour de moi que mademoiselle Rouvroi (une jolie personne), avait laissé entendre quelques notes..... un peu..... Je n'en crois rien d'abord, puis je ne m'en suis pas aperçu; et enfin, quand bien même j'en serais sûr, je ne le dirais pas.

Il y a de par le monde musical, c'est-à-dire de par le monde critique, ce qui n'est pas tout-à-fait la même chose, un monsieur qui veut absolument que la symphonie en *ut* mineur soit en *ut bémol*; il croit que le bémol est le symbole du mode mineur. C'est tout ce que je puis dire d'original au sujet du chef-d'œuvre de Beethoven.

H. Berlioz.

CONCERTS.

Messe en musique composée par Mme la baronne de Maistre, et exécutée à Saint-Roch, le dimanche de Pâques.

Le musicien sent vivement, et par conséquent raisonne peu; il n'a d'idées exactes que celles que lui a données l'étude de la fugue quand il l'a bien apprise, et c'est rare : on ne trouve pas beaucoup de bons contrapuntistes dans le monde musical, comme, dans le monde littéraire, les excellents latinistes sont clair-semés. Les musiciens brillent donc par l'imagination, quand ils en ont, mais peu par l'esprit, l'instruction et l'ordre. Bien entendu qu'il n'est point ici question de l'ordre qui distingue les épiciers, mais de celui qui s'appuie sur la méthode, préside aux créations dans les arts, et les régularise. De tout ceci, il résulterait que généralement le musicien est *naïf* comme Baptiste Cadet, à qui un vieil habitué du foyer de la Comédie-Française, le marquis Ximenès, disait : mon cher Baptiste, vous êtes parfait dans vos rôles d'imbéciles : vous avez la démarche bête, le geste bête, l'intonation bête, toute la physionomie ête enfin. Philidor, un des compositeurs qui honorent l'école française, et le plus grand joueur d'échecs qui jamais ait été, ne disait pas un mot qui ne fût marqué au coin de la stupidité. C'est à ce point que l'abbé Arnauld, qui l'aimait beaucoup, remédiait souvent aux bêtises qui lui échappaient tout naturellement en disant à ses auditeurs surpris : voyez cet homme, il n'a pas le sens commun, c'est tout génie! Philidor a laissé beaucoup d'héritiers de son esprit *naïf* dans le monde musical. Il suffit maintenant à de certains individus d'avoir édité quelques romances, ou même d'être incapables d'en écrire une proprement pour publier des journaux de musique et se livrer à une polémique sur cet art, qui ne peut être à l'usage que des amateurs de niaiseries ou de lieux communs. Comment en serait-il autrement, quand le musicien de profession ou l'amateur veulent de la louange d'abord et de la louange ensuite, quelque mal tournée qu'elle soit? lorsqu'ils ne s'abonnent à ces feuilles soi-disant artistiques qu'en vue de cette sotte louange, ou en crainte de cette critique vénale! Ces gens-là ignorent-ils donc, comme dit Figaro, que sans le droit d'examen et de critique la louange n'a plus de prix? C'est préoccupé de ces idées que nous nous rendions dimanche passé, jour de Pâques, en l'église de Saint-Roch. Une messe en musique de la composition de madame la baronne de Maistre devait y être chantée. C'est une bien belle chose que la discipline militaire appliquée aux cérémonies religieuses! quel ordre mêlé de stupeur il en résulte! quel respect glacé de crainte pour le fidèle! comme la présence réelle de la divinité s'unit bien à la présence non moins réelle des crosses de fusils qui vous tombent sur les pieds! Dimanche matin, à dix heures et demie, on n'entrait plus à Saint-Roch, attendu que l'église étant pleine de monde, les portes en avaient été fermées. C'est alors que bedeaux, suisse, marguilliers plus ou moins décorés, gardes municipaux et sergents de ville sillonnant le temple en tous sens, forçaient chacun à circuler dans les deux côtés de la nef, et s'opposaient à ce qu'il sortît, on ne sait trop pourquoi. Nous avons vu bousculer très brutalement, par des sergents de ville, un pauvre jeune homme estropié qui n'aurait pas demandé mieux, nous en sommes certain, que d'être chassé du temple comme un vendeur, plutôt que d'être traité ainsi; mais on ne sortait pas, tel était l'ordre de M. le commissaire de police. Tout cela n'a pas empêché Alexis Dupont de chanter un *Agnus Dei* avec la voix suave et toute divine que vous lui savez. Nous vous analyserions cette œuvre de musique sacrée si nous n'aimions mieux garder le silence que d'en faire un éloge impartial..... *et de commande.* Nous nous en référons, sur cet article, à la pensée de Figaro que nous avons citée plus haut.

M. Alard.

Ce ne serait point une médiocre étude de physiologie et même de psychologie que de fixer, de classer toutes les nuances qui différencient les pianistes entre eux, dans leurs moyens d'exécution, et de faire le même travail à l'égard des violonistes. Ces deux sortes d'artistes se multiplient tellement, qu'il faut avoir un sens musical exquis et beaucoup d'expérience de l'art pour faire apprécier la différence des écoles et des manières. Depuis la mort de Paganini, l'école d'Italie n'est plus citée, si même ce violoniste tout exceptionnel avait fondé une école dans son pays. Il n'y a donc en réalité que les écoles française, belge et allemande. Cette dernière semble s'éteindre dans les personnes de Spohr et Mayseder. L'école de Belgique jette en ce moment un vif éclat qu'elle a emprunté à l'école française, dont M. Alard est un des plus dignes soutiens. Sa manière est large, vigoureuse; il tire un son plein, rond, puissant, de son instrument; il n'abuse pas de la vibration comme plusieurs de ses émules. Nous désirerions cependant qu'un soubresaut nerveux et saccadé ne se trouvât point à chaque terminaison de son archet en tirant : cela donne quelque chose de fiévreux au jeu, qui s'éloigne des belles et sages manières de Rode, de Kreutzer, de Baillot, dont le style n'est pas encore tout-à-fait passé de mode, quoi qu'on en dise, et dont les productions remarquables contrastent avec les mélodies tourmentées de nos *fantaisies* et *airs variés* du jour. M. Alard, en payant son tribut à ce genre de musique, le fait sans charlatanisme et en artiste forcé de marcher avec le mauvais goût de son temps; il le corrige et l'épure. Les deux *fantaisies* qu'il a exécutées lui ont donné l'occasion de développer une profonde sensibilité dans les mélodies et tout ce qu'il y a de plus brillant dans les traits de la plus grande difficulté. Le concert qu'il a donné dans la petite salle du Conservatoire, et dans lequel il a été fort bien secondé par mademoiselle Dabedeilhe, MM. Hallé, Tagliafico, Arnaud et Chevillard, avait attiré une très nombreuse société, qui s'est retirée on ne peut plus satisfaite de cette brillante matinée musicale.

M. Hercule Mecatti.

C'est pour éviter, dit-on, d'entrer dans les ordres que M. Hercule Mecatti est venu en France et s'est jeté dans l'art musical, qu'il s'est fait professeur de chant. Il est l'homme de tous les concerts, où il chante par obligeance; c'était bien le moins qu'il en donnât un pour son propre compte. Ce concert a eu lieu mardi passé, dans la salle de M. Henri Herz, et le bénéficiaire a eu pour compagnons de succès MM. Stanislas Ronzi, Paltoni, Lacombe, Herman, Rignault, et une cantatrice que nous n'avions pas encore entendue dans Paris, madame Carobbi-Graziani; elle a une voix fort étendue et s'en sert en excellente musicienne; disons plus même, en femme d'esprit, car, après s'être montrée cantatrice brillante dans un air de la *Fausta*, de Donizetti, elle a dit avec

M. Paltoni un duo d'*Il Borgamastro di Saardam*, du même compositeur, d'une manière spirituelle et en véritable comédienne lyrique. M. Stanislas Ronzi, ténor à petite voix agréable, et frère de M. Antonio Ronzi, qui ne veut ou ne peut chanter au Théâtre-Italien, a dit deux duos, l'un du *Belisario*, et l'autre, *I pescatori*, de Gabussi, avec le bénéficiaire. Les deux chanteurs ont fait plaisir, ainsi que M. Rignault, qui a exécuté sur le violoncelle des variations de M. Franchomme, ainsi que MM. Herman et Lacombe, qui ont joué un duo de violon et de piano sur les motifs de *Richard Cœur-de-Lion*. Le dernier nous a même fait entendre quelques jolies études de piano. Dans une simple romance de l'*Elisire d'amore*, le bénéficiaire, M. Mecatti, a prouvé qu'il sait chanter avec autant de méthode que de goût et d'expression.

Mme Garcia-Vestris.

Le lecteur indifférent ne se doute pas de tout l'art, de tous les soins qu'il faut déployer pour le mettre au fait du cours de la bourse musicale de Paris, pour ne pas faire de doubles citations de noms des concertants-solistes qui offrent à prime et ferme dans la même journée leurs productions musicales aux auditeurs. Ainsi nous avions entendu le duo pour violon et piano sur les motifs de *Richard Cœur-de-Lion*, dans un concert du matin dont nous avons parlé plus haut, lorsqu'il est revenu frapper nos oreilles dans la soirée de ce même jour. La seule différence que nous ayons remarquée dans l'exécution de ce morceau, c'est que c'était M. Ravina au lieu de M. Lacombe, qui dialoguait sur le piano avec le violon de M. Herman. Cette substitution est peut-être ce qu'il y a eu de plus important dans le concert donné chez M. Souffleto, mardi passé, par madame Garcia-Vestris, si ce n'est cependant la manière pleine d'expression et toute poétique dont la bénéficiaire a, sans être vue du public, accompagné avec des castagnettes *el Julepe*, chanson espagnole fort bien chantée par mademoiselle Évelina Garcia, sa fille. Cette dernière est une fort jolie et toute gracieuse Espagnole qui chante agréablement, et mademoiselle Smitt aussi, comme nous croyons l'avoir déjà dit quelque part. Ces deux demoiselles n'ont pas été le moindre ornement physique et vocal du concert donné par madame Garcia-Vestris.

Cet artiste-ci est un pianiste exceptionnel : d'abord parce qu'il ne compose pas, et parce qu'il joue parfaitement la musique de tous les pianistes ses confrères. Dans la soirée musicale qu'il a donnée le 30 du mois passé, chez M. Érard, il nous a fait entendre des choses fort intéressantes. La séance s'est ouverte par un grand trio pour piano, violon et violoncelle, par Mendelsohn, œuvre remarquable surtout par l'*andante* et le *scherzo*. C'est quelque chose de suave et d'exquis que ces deux morceaux. Nous reviendrons sur ce trio, qui exige une analyse étendue, mais dans lequel nous avons d'abord remarqué, avec le style quelque peu tourmenté qui caractérise le *faire* de l'auteur, que le violon et le violoncelle sont un peu sacrifiés au piano. Mademoiselle Nissen a dit d'une voix classique et consciencieuse un air de la *Fête d'Alexandre*, de Hændel, et par opposition à ce genre de musique tout empreint d'une pompe gothique, un air italien d'*il signor* Coppola, dans lequel la jeune cantatrice a montré toute l'audace de sa brillante vocalisation. Quand elle sera bien assise dans son intonation, et qu'elle pourra parvenir à rendre plus ductiles, plus souples quelques unes de ses cordes hautes, mademoiselle Nissen sera une de nos excellentes cantatrices.

M. Franco-Mendès nous a soupiré, nous a chanté sur le violoncelle une *élégie* de sa composition, qui est une digne sœur de l'*Ave Maria*, de Schubert, qu'il nous a dite ensuite sur son instrument avec une mélancolie vaporeuse et un profond sentiment religieux.

Le bénéficiaire s'est mis à nous réciter le grand caprice symphonique de M. Stephen Heller, composition vaste et inspirée, plus appréciable pour les artistes que pour un public ordinaire de soirées musicales. M. Hallé a terminé cette soirée par des études de Chopin, qui, si elles n'ont pas été tout-à-fait dites dans la manière naïve et tout excentrique de l'auteur, n'en ont pas moins été exécutées par le jeune et bouillant pianiste avec une rare perfection. Puis il nous a fait entendre le finale de la *Lucie de Lammermoor*, pour piano, par Liszt, et nous a montré, nous a jeté comme à pleine main dans ce morceau si difficile tous les trésors de sa riche et foudroyante exécution.

M. J. Schad.

Encore un pianiste ! toujours des pianistes ! rien que des pianistes ! Celui-ci surgit-il d'Angleterre, d'Allemagne, de Suisse ? Qui sait ? Tant il y a que le lendemain matin du soir où M. Hallé faisait retentir un de ces beaux pianos qui se confectionnent rue du Mail, n° 13, M. Schad promenait ses doigts sur le clavier du même instrument, frémissant encore des accents sonores et brillants qu'il avait rendus la veille et qui avaient charmé tant d'auditeurs ; de telle sorte qu'on disait à M. Érard qu'il aurait bien fait de ne pas laisser sortir ces mêmes auditeurs de la veille, et qu'il aurait dû leur offrir des lits, afin qu'ils se trouvassent tout portés pour entendre M. Schad à leur lever. Mais comme chaque pianiste a ses auditeurs, comme cet auteur de vaudevilles qui, dit-il, a son public à lui, M. Schad s'est fait entendre à d'autres personnes qu'à celles qui avaient assisté au concert de M. Hallé.

M. Schad est un de ces pianistes comme on en entend tant — nous aimons assez cette phrase d'une euphonie romantique ;—c'est-à-dire que M. Schad est un pianiste très distingué, car enfin quelle est la partie de l'Europe qui n'abonde pas en pianistes distingués ? Le piano est l'instrument civilisateur, enchanteur, accompagnateur par excellence ; et, ce qui nous étonne, c'est qu'on ne l'ait pas encore employé comme moyen de conciliation en Afrique, car une colonie de pianistes pacifierait certainement l'Algérie. Du jour où les Arabes nous enverront leur café moka en échange de nos pianos et de nos pianistes, on pourra s'écrier avec le poëte, qu'en fait de civilisation,

Le temps de l'Arabie est à la fin venu !

Disons d'abord que, dans cette intéressante matinée musicale, M. Lee a joué un solo de violoncelle avec beaucoup de grâce ; que M. Tagliafico a chanté avec une voix et même un esprit de démon sa ballade de l'*Auberge du Diable*, composée par un certain individu dont le nom et l'existence de compositeur se révélait à nous pour la première fois. Si M. Tagliafico a chanté comme un démon, madame Rossi-Caccia a chanté, elle, comme un ange un air du *Domino Noir*. Les cordes hautes de sa voix, qui sont, pour ainsi dire, cousines germaines des dernières

notes du clavier d'un piano, sont justes, limpides, perlées; et ce qu'elles ont de froid, de sec, d'instrumental à la scène, et par conséquent de contraire à l'art dramatique, disparaît dans un salon, où les véritables appréciateurs des difficultés du chant reconnaissent en madame Rossi-Caccia un admirable mécanisme vocal qui fait de la *prima-donna* de l'Opéra-Comique une délicieuse cantatrice de concert.

Et enfin, pour en venir au bénéficiaire, M. Schad est entré en matière par une grande sonate de sa composition. Nous ne savons si c'est le large développement de ce morceau qui a fait dire à plus d'un auditeur le mot de Fontenelle : *Sonate, que me veux-tu?* Quoi qu'il en soit, ladite sonate, en *ré* bémol majeur, et beaucoup trop longtemps en *ré* bémol, nous a paru d'une incommensurable longueur. Il y a bien par-ci par-là quelques traits de gracieuses mélodies; mais ils sont, par le style, la forme, l'accompagnement, et même par l'exécution, un peu trop dans la manière de Thalberg. Au total, ce morceau manque trop par le plan, et surtout par le plan mélodique. Le CHANT *de Madone*, andante pour piano et violon, exécuté par M. Herman et l'auteur, est d'un style plus concis, plus arrêté et d'un meilleur sentiment. Le sextuor final de la *Lucie de Lammermoor*, pour piano seul, arrangé et exécuté par M. Schad, n'a pas le grandiose et la richesse harmonique, et surtout les beaux effets de main gauche du même morceau arrangé par Liszt, et qu'on avait entendu si bien interprété la veille par M. Hallé, cela sans vouloir établir de comparaison inutile ou affligeante entre deux artistes qui ont chacun leur talent, leur individualité. Celle de M. Schad se manifeste dans les choses de grâce et intimes. Ses *Deux Ames*, mélodie pour piano seul, est un morceau tout empreint de mélancolie mystique et d'une forme toute élégante. C'est du chant emprunté à la muse noble, aisée, gracieuse de Thalberg, mais sans servilité. Dans le travail que nous nous proposons de publier sur les pianistes de notre époque, la douce mélodie des *Deux Ames* nous reviendra en souvenir favorable à M. Schad.

Henri BLANCHARD.

MATINÉES MUSICALES DE Mme POLMARTIN.

Aujourd'hui que la critique, à force d'empiétements, a porté au plus haut degré son audace et ses priviléges, aujourd'hui qu'on ne songe même plus à lui disputer le droit de rechercher l'art jusque dans le mystère du foyer domestique, nous fera-t-on un reproche d'arracher au talent, dans l'intérêt de la vérité, les voiles modestes dont il s'enveloppe? Avant nous d'ailleurs n'y a-t-il pas eu d'autres indiscrets? Ils ont enregistré dans ces colonnes les titres légitimes que madame Polmartin pouvait avoir à l'estime comme virtuose et comme professeur.

Depuis cette époque, la jeune et remarquable artiste a évidemment persévéré dans la voie sérieuse qu'elle s'était tracée; et ce n'a pas été sans le plus vif intérêt que nous avons assisté récemment aux deux matinées, où quelques élus ont pu juger en elle le grand art de l'enseignement uni aux plus savantes ressources de l'exécution. Dans la première séance, plusieurs jeunes écolières, dont deux ou trois valent déjà des maîtres, ont fait apprécier, par les qualités de leur talent et la variété des styles, les soins éclairés avec lesquels elles ont été guidées. Les bons professeurs sont malheureusement trop peu communs pour ne pas rendre à madame Polmartin l'éclatant hommage qu'elle mérite. Comme virtuose, elle s'est placée dans la seconde matinée à un rang très élevé. Le brillant de son jeu s'est révélé par les variations de Henselt, sur un thème de l'*Elisire d'Amore*, et par le concerto en *ut* dièze mineur de Ries, dans lequel MM. Javault, Cossmann et Moréna l'ont secondée avec talent. La seconde sonate, en *la* bémol, de Weber, ce poëme fantastique qui semble dérobé aux sylphes ou aux fées, a montré que madame Polmartin sait vivifier le mécanisme par les inspirations créatrices de l'imagination et de l'âme. C'est ainsi que les artistes de haute intelligence comprennent et traduisent la grande musique. C'est par là que madame Polmartin a droit d'obtenir le juste tribut d'éloges qui lui est offert dans ces lignes, tracées par un ami sincère de l'art et de la vérité.

M. B.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*, qui, lundi dernier, a produit une recette de près de dix mille francs, et dont la représentation a été des plus brillantes. — Demain, lundi, *Robert-le-Diable*, pour le second début de M. Raguenot.

*** M. Raguenot, ténor, qui s'était déjà montré à l'Opéra dans *Guillaume Tell*, il y a quatre ou cinq ans, et qui depuis a chanté les premiers rôles dans plusieurs villes départementales, a reparu mercredi dans *Robert-le-Diable*. La voix de cet artiste a gagné en agilité, en puissance, mais non en charme : on y trouve toujours les mêmes défauts, une certaine sécheresse et l'absence de timbre. Comme acteur, M. Raguenot a de l'habitude; mais il est de petite taille, et sa physionomie manque d'expression.

*** La reprise du *Comte Ory* a eu lieu vendredi. Poultier chantait pour la première fois le rôle principal, mais un enrouement l'ayant saisi vers la seconde moitié du premier acte, on n'a pu l'y juger complétement. Il n'a dit avec le charme ordinaire de sa voix que son air d'entrée, et la phrase de son duo avec Isolier : *noble page du comte Ory*. Madame Dorus-Gras, qui, après trois mois d'absence et de silence, rentrait par le rôle de la comtesse, a d'abord manifesté beaucoup d'émotion, augmentée par les bravos de la salle entière. L'émotion dissipée, on a bientôt retrouvé la grande cantatrice avec toute la coquetterie et l'audace de sa vocalisation brillante. Cette rentrée a été pour elle un vrai triomphe. Dans le rôle du page, madame Stoltz a déployé toute sa verve de comédienne, et une puissance de voix qui n'avait jamais été plus remarquable. Massol a dit chaleureusement son air du second acte, et Bouché trop lentement celui du premier.

*** Madame Moltoni, jeune et très jolie cantatrice, a débuté au Théâtre-Italien de Londres, et elle a obtenu un légitime succès. Nous espérons que M. Dormoy nous fera entendre l'hiver prochain, à Paris, cette cantatrice, afin que nous puissions dignement apprécier les éloges que lui donnent tous les journaux de Londres.

*** Une indisposition d'Henri et un changement dans la distribution des rôles ont retardé la reprise des *Deux Journées*. C'est décidément madame Félix Melotte qui jouera le rôle de la comtesse.

*** On dit que les candidats qui se présentent pour le fauteuil laissé vacant à l'Institut par la mort de Cherubini, sont MM. Onslow, Berlioz, Zimmermann et Adolphe Adam. Nous aimons à croire que l'Institut ne voudra pas se donner le ridicule de remplacer l'illustre Cherubini par l'auteur du *Postillon de Lonjumeau*. Il est possible que, pour honorer davantage la mémoire de l'illustre défunt, l'Institut ajourne l'élection à six mois, comme il l'a fait après la mort de Boieldieu.

*** Le jury académique des Beaux-Arts s'est réuni au commencement de cette semaine, pour le jugement du concours

d'essai aux grands prix de composition musicale à décerner cette année. Les élèves soumis au concours sont MM. Garaudé, élève de M. Halévy; Batiste, élève de M. Halévy; Roger, élève de MM. Halévy et Caraffa; Gautier, élève de M. Halévy; Massé, élève de MM. Halévy et Zimmerman, et Levino, élève de M. Halévy. En tout six concurrents. L'entrée en loges est fixée au 5 avril, et la sortie au 30 du même mois. Le jugement préparatoire aura lieu le 19 mai, et le jugement définitif le 21 suivant. Parmi ces six élèves trois ont été déjà admis au concours définitif de l'année dernière; ce sont MM. Garaudé, Batiste et Roger.

*** Un opéra nouveau, composé par M. Richard Wagner, vient d'être reçu au Théâtre royal de Berlin, et sera, dit-on, représenté au commencement de la saison prochaine. L'opéra de *Rienzi*, du même auteur, dont la réception au Théâtre royal de Dresde, a été annoncée dans la *Gazette musicale*, ayant été retardé par suite des préparatifs pour la mise en scène, qui sera des plus brillantes, il est probable que les représentations des deux pièces auront lieu à peu près vers la même époque.

*** Thalberg est attendu avec impatience à Paris. Son premier concert aura lieu le 12 avril au Théâtre-Italien, et sera un des plus brillants de la saison; il jouera quatre fois, et l'on entendra Tamburini et madame Viardot, c'est plus qu'il n'en faut pour piquer vivement la curiosité publique.

*** Madame Rieusset-Goblin, professeur au Conservatoire, vient de mourir après trente ans de service dans cet établissement. Avant d'avoir atteint sa quatorzième année, elle était déjà répétiteur de la classe de M. Adam, dont elle était l'élève. Parmi les artistes distingués sortis de sa classe, et qui ont suivi la carrière du théâtre, on cite mesdames Casimir, Jawureck, Prevost, Darcier, Francis, et tout récemment encore madame Capdeville, l'une des cantatrices les plus distinguées de l'Opéra-Comique. Madame Rieusset emporte les regrets de tous ceux qui ont pu apprécier son caractère et son talent.

*** M. Panseron, qui vient de faire un voyage à Londres, a eu l'honneur de présenter à S. M. la reine Vittoria un exemplaire de ses méthodes: à son retour il a reçu de S. M une médaille d'or portant son effigie.

*** Le célèbre pianiste Kalkbrenner est gravement malade depuis quinze jours. Ses nombreux amis seront heureux d'apprendre que les médecins ont déclaré qu'il est maintenant hors de danger.

*** M. Jacques Franco-Mendès, violoncelle-solo de S. M. le roi des Pays-Bas, a eu l'honneur de faire hommage au roi Guillaume-Frédéric, comte de Nassau, de la partition d'une ouverture à grand orchestre. Sa Majesté a fait remettre au compositeur une marque de sa haute satisfaction, qu'accompagnait une lettre très flatteuse.

*** M. Sudre, inventeur de la *langue musicale* et de la *téléphonie*, donnera dimanche prochain, 10 avril, à deux heures précises, dans la salle de M. Henri Herz, un concert vocal et instrumental, dans lequel il exposera toutes les applications de sa méthode avec les expériences à l'appui. Il y fera connaître notamment un instrument à air comprimé, nouvellement fabriqué pour le service des escadres et bâtiments de l'État, et qui, au moyen des trois notes de l'accord parfait, *ut, mi, sol*, exprime tous les ordres nécessaires à la tactique navale. Cette curieuse séance ne manquera pas d'exciter l'intérêt et d'attirer la foule.

*** Mademoiselle Dabedeilhe, prima donna des théâtres d'Italie, et l'une des cantatrices de la magnifique soirée musicale de l'Athénée royal, où M. le marquis de Las Marismas avait appelé tous les premiers artistes du Théâtre-Italien, donnera mardi, 12 avril, dans les salles de ce même Athénée, rue de Valois, Palais-Royal, n° 2, un grand concert vocal et instrumental, auquel les plus grands artistes s'empresseront de concourir.

*** Batta, qui ne s'est pas encore fait entendre en public cet hiver, et doit quitter Paris sous peu, nous donne enfin une matinée musicale chez Erard. Ce que Paris possède de véritables amateurs sera à cette matinée, dont l'annonce seule fait grande sensation. Batta exécutera six morceaux.

*** M. Paltoni, que les amateurs se rappellent avoir entendu avec plaisir à un des derniers concerts de la *Gazette musicale*, donnera un concert le 9 avril, à 8 heures du soir, dans les salons de M. Souffletot. On entendra MM. Ronzi, Mecatti, Iuchindi, Kontsky, le bénéficiaire, et mesdames Dabedeilhe et Alessi.

*** Samedi prochain, 9 avril, à huit heures du soir, M. Hippolyte Armand donnera, dans la salle de Herz, un grand concert, dans lequel on entendra, pour la partie instrumentale, MM. Alard, Franchomme, Lacombe, Jancourt, Decourcelle, Verroust, et pour la partie vocale, mademoiselle Lia Duport, mesdames Tagliafico et Hippolyte Arnaud, qui fera entendre plusieurs de ses gracieuses compositions. Nul doute que nous ne trouvions à ce concert la même affluence qu'aux charmantes soirées de musique que M. Hippolyte Arnaud a données chez lui cet hiver.

*** Le concert de M. A. Stoepel aura lieu dimanche, 10 avril, dans les salles de la rue Vivienne. On doit exécuter de belles choses de Gluck, Weber, Beethoven, Meyerbeer, Thalberg, et une symphonie de Maurer qui n'a jamais été entendue à Paris.

*** Dimanche dernier, jour de Pâques, une société d'amateurs de musique, secondée par quelques artistes et dirigée par M. Prosper Sain-d'Arod, compositeur de musique religieuse, s'est rendue à Maisons-Alfort, et a exécuté avec un remarquable ensemble plusieurs motets de Palestrina, de Jomelli, et quelques fragments de la messe de Rome de M. Prosper-Sain-d'Arod. Un grand concours de monde s'y était rendu de Paris, et malgré cette pompe extraordinaire en cette petite paroisse, les cérémonies ont eu lieu dans l'ordre le plus parfait.

*** Madame Hortense de Varny, après plusieurs auditions, a été engagée pour trois mois. Elle débutera après Pâques au *Fondo* et à *San-Carlo*.

*** La direction du théâtre de Lyon vient d'être confiée à M. Siran.

—

CONCERTS ANNONCÉS.

5	avril.	A. Batta. Salle Erard.
5	—	Abadie. Salle Bernardt.
9	—	Hippolyte Arnaud. Salle Herz.
9	—	J. Paltoni. Salons Souffletot.
10	—	Stoepel. Salle Vivienne.
12	—	Thalberg. Théâtre-Italien.
12	—	Dabedeilhe. Athénée royal de Paris.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 15.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 10 avril 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



MM. les Abonnés recevront avec le numéro de ce jour :

DEUX MELODIES

DE

GEORGES KASTNER,

Dans la Forêt et le Retour du Matelot.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

II.

LE COSTUME.

« Un philosophe, a dit Labruyère, se laisse habiller par » son tailleur. » Un philosophe, soit, mais un artiste? Est-ce que vous n'accordez pas une certaine licence d'originalité extérieure à celui dont les idées ne sont pas jetées dans le moule commun? Est-ce que vous voulez qu'un homme de génie s'astreigne dans sa mise aux mêmes conventions qu'un rentier ou qu'un expéditionnaire? Si le style est tout l'homme, le costume n'en est-il pas une partie quelconque? Donc, n'est-il pas permis d'avoir son costume autant qu'il est glorieux d'avoir son style?

Distinguons : en fait de costume il y a l'étrangeté naturelle, involontaire, que je respecterai toujours, et l'étrangeté factice, calculée, dont je serai toujours prêt à me moquer. Je comprends à merveille qu'un artiste, dominé par sa pensée, absorbé par ses travaux, oublie de s'assujettir à certains soins, à certaines règles d'une observance banale; mais je n'admets pas que de dessein formé, par une ambition puérile et misérable, il rompe en visière à tous les usages reçus, et mette son point d'honneur à se faire montrer au doigt. J'aurais gémi de voir Jean-Jacques Rousseau se promener dans les rues vêtu en Arménien, de même que la cravate bouffante, l'habit fantastique et les bottes jaunes de Garat m'auraient inspiré une hilarité peu favorable au talent du virtuose.

Le costume ne doit pas être une enseigne, car l'enseigne appartient au domaine de l'industrie, non à celui de l'art. Croyez-vous que l'enseigne ait jamais profité à personne, excepté aux charlatans qui exploitent la place publique? Croyez-vous que la canne de M. de Balzac ait fait hausser le prix de ses livres? que la chevelure de celui-ci, la barbe de celui-là aient ajouté beaucoup à la valeur de leurs productions ainsi qu'à l'estime dont le monde les environne? Et pourtant quelle innombrable

quantité d'enseignes de tout genre n'avons-nous pas vu arborer depuis que le principe d'une liberté indéfinie a renversé celui du décorum et de l'étiquette !

Il n'est pas encore bien loin de nous le temps où nul artiste n'aurait osé se poser sur le piédestal d'un concert autrement qu'en habit noir, culotte noire, bas de soie noirs, cravate blanche et le menton parfaitement rasé. C'était un premier acte de déférence et de modestie dont les célébrités les plus éclatantes n'auraient pas cru pouvoir s'affranchir. De nos jours nous avons changé tout cela, et nos salles de concert ont étalé des exhibitions de la nature la plus curieuse ! Les physionomies d'artiste ont parcouru toutes les variétés du bizarre et du laid ! jusqu'au monstrueux et à l'épouvantable.

— Quel est cet officier de cavalerie dont les lèvres se cachent sous d'épaisses moustaches noires, dont le large et flottant pantalon retombe sur des bottes où l'éperon a sa place marquée ?

— Vous vous trompez, ce n'est pas un officier de cavalerie ; c'est un homme qui pince de la harpe comme un séraphin.

— Quel est cet *ecce homo*, cet agonisant au visage pâle et maigre, aux cheveux longs et plats, à l'œil éteint?

— C'est un des jeunes pianistes sur lesquels l'école moderne fonde les plus brillantes et les plus solides espérances.

— Quel est cet affreux brigand que je ne voudrais en aucun lieu du monde rencontrer seul à seul, passé minuit?

— C'est un de nos plus agréables chanteurs de romances, auquel on ne reproche que de trop se complaire au genre tendre et gracieux.

Indépendamment du danger de ces méprises, que je signale en passant, n'êtes-vous pas frappés, comme moi, du surcroît de ridicule qui menace tout artiste costumé avec une recherche prétentieuse? Nous sommes tous plus ou moins sujets à de petites mésaventures, à de petits mécomptes auxquels toute la prudence humaine ne saurait se dérober. Mais quand, pour les affronter, pour les subir, on se présente simplement, modestement, comme tout le monde, avec le costume, la démarche, l'attitude de tout le monde, on n'est pas plus risible qu'un autre, et c'est encore l'être bien assez. Imaginez au contraire un virtuose décoré d'une longue barbe et qui n'a qu'un filet de voix, un virtuose à superbes moustaches et qui a le malheur de chanter faux! Imaginez un fiasco bien caractérisé, bien complet, avec les circonstances aggravantes d'une toilette excentrique ; oh ! alors le coup est d'autant plus terrible, la disgrâce d'autant plus cruelle, et il n'y a pas moyen d'en réchapper. Quoi de plus bouffon qu'un dandy, armé de toutes pièces, venant se livrer aux sarcasmes, aux sifflets d'une assemblée entière?

Je n'oublierai jamais qu'un jour, dans la naissante ferveur du goût pour les modes et les costumes du XVIe siècle, je rencontrai, chez un illustre compositeur, un jeune homme vêtu comme devait l'être le Tasse à la cour de Ferrare. Le salon était plein d'artistes et de gens du monde, qui tous n'avaient des yeux que pour le jeune homme : on se demandait ce qu'il était, d'où il venait, à quoi il se destinait, et l'on apprit qu'il cultivait à la fois la peinture et la musique. C'était donc un artiste, et il essaya lui-même de le prouver, non pas en prenant un crayon, des pinceaux, ce qui n'eût été que demi-mal, mais un violon, et en déployant son ramage, après avoir fait admirer son plumage. Ne pensez-vous pas qu'il fallait être bien sûr de soi, qu'il fallait se sentir une triple dose de courage et de talent pour entreprendre d'exécuter un air varié dans un costume de cette espèce? C'est ce que nous pensâmes tous, et cette réflexion ne nous disposa pas à l'indulgence. Aussi, dès les premiers sons douteux, dès le premier grincement de l'archet sur la corde, les murmures sourds, les rires étouffés circulèrent de proche en proche ; bientôt un crescendo général couvrit le bruit de la musique, et le malencontreux jeune homme ne put achever son morceau. Ce qui le perdit, ce fut son costume : en tout autre appareil, on lui aurait fait grâce, on l'eût applaudi peut-être : à cause de sa mascarade, on fut impitoyable et on l'immola.

On a dit et écrit d'excellentes choses contre les formes étriquées et mesquines du costume moderne, mais on a oublié que ce costume avait sa raison dans l'esprit du temps, et qu'il était tout simple que le frac eût détrôné partout l'habit de soie, l'habit de velours, l'habit à paillettes, les vestes d'or et de brocard. Je connais des gens qui déplorent qu'on ne puisse pas dépenser plus de cent et quelques francs pour un habit, et ces gens-là ne comprennent pas que c'est là une des conséquences les plus immédiates de la grande loi, dont l'empire s'étend de jour en jour, d'heure en heure, du besoin extrême d'égalité. Ce besoin est tel que, si d'un côté les pauvres se haussent de toutes leurs forces pour s'élever au niveau des riches, de l'autre les riches se baissent tant qu'ils peuvent pour se mettre, quant à l'extérieur du moins, au niveau des pauvres. Ils savent plus que jamais, et les révolutions le leur ont enseigné, que la fortune est passagère : s'ils venaient à la perdre, ils seraient obligés d'en déposer les insignes, et ils s'épargnent ce déplaisir en ne les prenant pas. L'égalité du costume est la première de nos libertés : autrefois un artiste qui voulait fréquenter la ville et la cour ne montait pas sa garde-robe à moins de mille écus ; aujourd'hui avec le sixième de cette somme, il marche l'égal des banquiers, des ministres, des princes et des rois.

« Il y a autant de faiblesse, dit encore La Bruyère, à » fuir la mode qu'à l'affecter. »

Au fond qu'est-ce que la mode? Une espèce d'uniforme dont le principe réside évidemment dans le goût naturel de l'homme pour l'ordre, pour la régularité, pour l'harmonie. La question du beau absolu n'a rien à voir en ceci : peu importe en thèse générale qu'un habit soit long ou court, large ou étroit, un chapeau rond ou pointu, et ainsi pour tout le reste ; mais il y a dans le rapport de plusieurs habits, de plusieurs chapeaux, dans l'analogie de leur coupe et de leur forme un élément de beauté relative, et cela est si vrai que toute dérogation au type consacré paraît laide et ridicule. Pour imprimer le respect dans une cour de justice, dans une assemblée quelconque, qu'a-t-on inventé de mieux? La solennelle uniformité du costume. Pour exciter le rire, qu'a-t-on trouvé de plus efficace? Les bigarrures du carnaval.

Chez nous la mode change sans cesse ; cela tient à notre goût particulier, à notre goût national pour la variété, qui se concilie fort bien avec le goût universel de l'homme pour l'uniformité. Nous changeons souvent d'uniforme, et voilà tout ; nous savons parfaitement allier deux choses en apparence contradictoires.

S'il n'est pas possible d'exiger des artistes qu'ils soient toujours philosophes dans leur costume, au moins doit-on les engager à faire preuve de bon goût, en ne cherchant

jamais à se rendre plus laids, plus effrayants que leur nature ne le comporte, et c'est une tâche ingrate, que les trois quarts d'entre eux semblent s'être imposée depuis dix ans.

PAUL SMITH.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise des DEUX JOURNÉES.

Opéra en 3 actes.

Paroles de M. BOUILLY; musique de CHERUBINI.

APOTHÉOSE.

Dans l'abondance indigente de notre jeune école, nos exhortations de reprendre de vieux et bons ouvrages ont été comprises à l'Opéra-Comique: c'est le seul moyen qu'ait ce théâtre de se former un répertoire. *Camille ou le Souterrain*, *Richard Cœur-de-Lion* et les *Deux Journées* ont ouvert la marche; il ne reste plus qu'à persévérer dans cette bonne voie. *L'amant jaloux*, *les Evénements imprévus*, *Roméo et Juliette*, de Steibelt, la *Lodoiska*, de Cherubini, *la Caverne*, de Lesueur, *Euphrosine*, *Joseph*, *Béniouski*, *Zoraïme et Zulnar*, *Paul et Virginie*, *Montano et Stéphanie* sont de belles partitions qui, reprises avec soin, étonneraient la génération présente qui ne les connaît point, et ramènerait un reste de vieille clientèle à l'Opéra-Comique. Le seul inconvénient qu'il y ait à ces innocentes restaurations, c'est l'exécution plus que médiocre des chœurs et de l'orchestre et le défaut d'interprètes qui comprennent et sachent nous transmettre cette musique; mais un des premiers devoirs de la direction de ce théâtre est d'en trouver, ou d'en former, ce dont nous pensons qu'elle se préoccupe fort peu.

La reprise des *Deux Journées* était une double solennité à l'Opéra-Comique: d'abord l'audition d'une des plus belles partitions de l'ancien répertoire, et les honneurs que par ce moyen on rendait au grand compositeur que nous venons de perdre.

Le libretto des *Deux Journées* est de l'héritier le plus direct du génie scénique de Sedaine; de celui qui, depuis cinquante ans, a le mieux compris l'Opéra-Comique, qui a mis le plus de vérité, d'entrain, de vie dans les personnages fictifs ou historiques qu'il a jetés sur cette scène où nous voyons tant d'ouvrages faux et maniérés. M. Bouilly a placé son action, comme on sait, au milieu du grand drame de la Fronde, à cette époque où le peuple et les émeutes faisaient fléchir la cour et le ministère; à cette époque où les courtisans qui entouraient Anne d'Autriche et le cardinal Mazarin se moquaient du conseiller au parlement, Broussel, âgé de quatre-vingts ans, qu'ils ne pensaient rien moins qu'à faire pendre pour le délivrer de ses infirmités et de son entêtement à défendre les libertés du peuple; à cette époque où la reine disait au maréchal de La Meilleraye, qui prétendait que la révolte était sérieuse: *Il y a de la révolte, monsieur, à croire qu'on puisse se révolter;* mais à cette époque aussi où ce maréchal, qui s'amusait à tuer un crocheteur, une vieille femme et autres gens inoffensifs qui passaient, et que Gondi appelait un homme *tout pétri de bile et de contretemps*, fuyait lâchement devant un rassemblement populaire d'où partaient ces cris: *Liberté, Broussel! Vive le parlement!* Il est vrai qu'il ne s'agissait pas alors de petites émeutes comme celles de nos jours. Les faubourgs Saint-Germain, Saint-Jacques et Saint-Marceau se soulevaient à la voix d'une femme, épouse d'un nommé Martineau, conseiller des requêtes et colonel d'un quartier de ces faubourgs. Cette femme donnait elle-même le signal au tambour de battre la charge; il y avait, au dire de Talon, douze cent soixante barricades dans Paris, dont quelques unes s'élevaient presque à la porte du Palais-Royal. A la croix du Trahoir, où se trouvait la troisième barricade, un marchand de fer, nommé Raguenet, capitaine de ce quartier, saisissant le premier président Molé par le bras, et lui appuyant le bout d'un pistolet sur le visage, lui dit: *Tourne, traître, si tu ne veux être massacré, toi et les tiens; ramène-nous Broussel, ou le Mazarin et le chancelier en otages;* et le président Molé retourna au Palais-Royal; et il poursuivit la reine qui le fuyait dans sa chambre, dans son cabinet, dans la galerie; et, par cette vive et noble obsession, Broussel et Blanc-Menil furent mis en liberté, et le peuple s'apaisa.

C'est au milieu de tous ces événements si richement dramatiques que M. Bouilly, comme nous l'avons dit, a pris, a créé son sujet. Allez donc puiser à la même source, et vous verrez comme la censure accueillera votre ouvrage. Ce ne serait pas bâtir

Sur le terrain mouvant du tiers consolidé,

mais ce serait semer, vous dira-t-on, de dangereuses allusions,

Sur le terrain brûlant où germent les émeutes;
Ce serait réveiller l'anarchie et ses meutes, etc., etc., etc



L'opéra des *Deux Journées* date de 1800, du commencement de ce siècle où la France était si brillante, où, à l'apogée de la gloire militaire, nous nous disposions à conquérir l'avenir dans les sciences et dans les arts, ainsi que le dit d'une façon pittoresque et tout orientale l'ambassadeur de Perse Asker-Kan, qui vint quelques années plus tard à Paris. Cherubini était dans toute la force de son talent; mais il n'avait pas été heureux en *libretti*, ou en poëmes, comme on disait alors. Le public n'était pas encore à la portée de son harmonie profonde, serrée, de cette instrumentation vigoureuse qui passait pour du bruit chez les partisans de l'orchestre modeste et peu riche de Grétry. Il avait été même fortement question de faire des coupures dans le beau finale du premier acte, qu'on trouvait horriblement long, et qui devait faire tomber la pièce, disaient quelques connaisseurs du temps; mais le compositeur avait insisté avec l'entêtement qui le caractérisait pour qu'on laissât le morceau tel qu'il l'avait écrit. Le jour de la première représentation venu, il se promenait sur le théâtre, derrière la toile de fond, pendant ce fameux finale, et dans une grande anxiété, habitué qu'il était à voir tomber ses ouvrages. Au moment où tous les personnages s'écrient: *O divine providence!* un *hourra* d'enthousiasme et de bravos partit spontanément de toute la salle, et vint se mêler aux voix des acteurs, de telle sorte que le pauvre compositeur, ne sachant ce que cela signifiait, disait à ceux qui l'entouraient, avec cet accent florentin mêlé à ce bégaiement si connu parmi les musiciens, et qui depuis inspirait tout à la fois la terreur et le rire aux élèves du Conservatoire: *qué, qué, qué, qu'est-*

cé qué c'est ?... qui sont pas contents ? qui sifflent ? Mais l'auteur des paroles, dont nous tenons ces détails, survenant, le rassura bien vite en se jetant dans ses bras, et en s'écriant : *Ah ! mon ami ! vous avez fait un chef-d'œuvre !* Cet admirable finale et le second acte décidèrent le succès de l'ouvrage, qui ne s'est jamais démenti depuis.

L'ouverture est pleine de verve et de chaleur. C'est un morceau puissamment travaillé, riche en détails, en *imitations* ingénieuses. Si elle ne frappe point par l'éclat de la péroraison, cela tient à l'absence des cuivres, dont l'effet bruyant, employé dans les productions modernes à tout propos, a eu pour résultat de blaser nos oreilles sur le bruit qui nous paraît nécessaire maintenant, comme les mauvais vins et les liqueurs fortes sont la ressource des gens qui ont le goût usé par les excès de la boisson. On raconte à ce sujet que l'auteur du *Freyschutz*, Weber, ayant ajouté quelques trombones à la partition des *Deux Journées*, qui fut exécutée en Allemagne et y produisit un grand effet, on a demandé à Cherubini, lorsqu'il a été question de la reprise de son ouvrage, s'il consentait à ce qu'on le jouât avec l'addition de ces trombones, addition au reste que le premier venu aurait pu faire, qui ne touche en rien à la pensée de l'ouvrage, et ne fait que doubler, renforcer quelques accords. Mais l'homme, tout d'une pièce, qui avait l'habitude de jeter en bronze, répondit qu'il ne consentait nullement à cela, que s'il avait voulu mettre de nouveaux instruments dans son ouvrage il l'aurait fait lui-même. Les couplets : *Un pauvre petit Savoyard*, qui viennent après l'ouverture, sont d'une mélodie franche et naïve. Le thème en est rappelé plusieurs fois d'une manière spirituelle et touchante dans le courant de l'action. Les couplets qui suivent, chantés par le porteur d'eau Mikeli : *Guide mes pas, ô Providence !* sont aussi d'une mélodie simple et noble tout à la fois. Quand ils ont été entendus au théâtre pour la première fois, on a dû être surpris de l'accompagnement travaillé qui est sous cette mélodie si naturelle. Rien de plus suave que le trait descendant, diatoniquement placé en unisson au basson et à l'alto sur cette phrase : *J'ai secouru, j'ai sauvé l'innocent.* Le trio : *O mon libérateur !* passe depuis long-temps pour un chef-d'œuvre de scène, de déclamation, de dialogue musical pressé, serré, dans lequel interviennent les instruments et tout l'orchestre d'une admirable manière. Eh bien ! tout cela a été éteint par la manière craintive, le *mezza voce*, avec lesquels les acteurs ont dit ce beau morceau que d'ailleurs nous ne savons trop pourquoi ils avaient baissé d'un ton. Après ce trio vient le finale dont nous avons parlé plus haut, et qui n'a pas été mal exécuté.

Le chœur de soldats : *Point de pitié !* qui ouvre le second acte, est plein d'énergie. Cette énergie et l'allure brutale qui caractérise ce morceau doivent d'autant mieux ressortir à la reprise, que cette boutade de dévouement soldatesque est bien tranchée, est on ne peut mieux contrastée par l'espèce d'effroi et de vénération que montrent ces soldats lorsqu'ils disent :

> Méritons la bienveillance
> Du célèbre Mazarin,
> Surveillons, surveillons,
> Et servons bien son éminence.

Nous ne savons trop pourquoi cette partie du chœur, tout empreinte de mystère et de la couleur du temps, a été supprimée. Ce nous a paru une singulière manière de respecter le chef-d'œuvre d'un grand maître. Après l'évasion du comte Armand, il y a encore une marche de soldats qui est devenue classique dans les classes de l'orphéon de M. Willem ; c'est un morceau délicieux de simplicité, de franchise de rhythme. Le chœur : *Jeunes fillettes*, est devenu plus classique encore, grâce aux théâtres de vaudevilles qui l'ont enduit d'un vernis de popularité commune qui n'a pas pu lui ôter cependant toute sa grâce et sa fraîcheur. La reprise de l'opéra des *Deux Journées* a fait, quoique médiocrement chanté, passer une délicieuse soirée à l'élite de la société qui était venue entendre l'œuvre de Cherubini, de ce grand artiste dont le nom était dans toutes les bouches, dont on se rappelait les bons mots et la haute indépendance. Ainsi que nous venons de le dire, les acteurs ont été au-dessous de la mission dont ils s'étaient chargés. Cependant Mocker a fort bien dit les couplets du premier acte, et Henri a joué avec chaleur le principal rôle. Nous pourrons faire bientôt une comparaison qui ne sera pas sans intérêt pour l'art, car on assure que la troupe allemande qui doit bientôt venir à Paris y représentera les *Deux Journées.*

La soirée s'est terminée par l'apothéose du grand compositeur, qu'on peut dire Italien, Allemand et Français, par la pureté de sa mélodie, la profondeur de son harmonie et la vérité de sa déclamation lyrique. Moreau Sainti a dit des vers adressés à Cherubini par son collaborateur octogénaire, M. Bouilly. Cet hommage d'une vieille et touchante amitié se termine par cette noble vérité :

> Un grand homme s'endort, mais il ne meurt jamais.

M. Émile Deschamps a payé aussi un éloquent tribut poétique à l'illustre auteur des *Abencerrages*, de *Médée*, d'*Éliza*, de *Faniska*, dont on a couronné le buste pendant que tous les artistes du théâtre de l'Opéra-Comique disaient un chœur de *Blanche de Provence*, autre opéra de Cherubini, morceau d'une suavité, d'un charme inconcevable, et que les exécutants ont chanté trop fort de moitié, de façon à ternir ainsi les délicieuses broderies que l'auteur a jetées dans l'orchestre. En écoutant cette musique aérienne, divine, chacun redisait en sortant avec le collaborateur de l'illustre Cherubini :

> Un grand homme s'endort, mais il ne meurt jamais.

Henri BLANCHARD.

SEPTIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il y a derrière le théâtre, au Conservatoire, un espace resserré, mais assez large cependant pour qu'on ait pu y placer un certain nombre de siéges quelconques. Ce *post-scenium* est occupé, d'ordinaire, par les chanteurs et cantatrices pendant l'exécution des symphonies, et par les artistes auditeurs, qui, ne pouvant trouver place dans la salle, ont obtenu la faveur, précieuse cette fois, d'écouter aux portes. C'est là que le public reçoit de temps en temps de singulières apostrophes, selon qu'il s'enthousiasme ou qu'il demeure froid devant les œuvres que l'aréopage des coulisses déclare mesquines ou admirables. Il m'arrive très souvent alors (pas toujours) de prendre la défense des *gens qui paient* ; et quand j'en-

tends stigmatiser leur tiédeur à propos de certains morceaux que je trouve moi aussi dignes d'une admiration fort modérée, car on en joue de pareils même au Conservatoire, alors je me sens pris à l'improviste d'une publicomanie dont mes voisins ont à supporter la soudaine ardeur. « Allons, bon! vous voilà courroucés! le parterre a laissé passer sans mot dire cette longue fugue! il a bien fait. Vous la trouvez magnifique, parce qu'elle porte un nom illustre; si l'auteur était à peu près inconnu, s'il se nommait tout simplement Pierre ou Paul, ou François, vous la trouveriez très peu intéressante, pour ne rien dire de plus, et vous auriez raison. Mais cela donne tout de suite un air savant, un air *fort*, d'admirer une fugue telle quelle. Vous dites que ce grand maître *savait pourtant son affaire;* et je réponds qu'il a su *son affaire* presque toujours, mais qu'il l'a évidemment oubliée cette fois; car, quelle est *son affaire?* c'est d'écrire de la belle musique, de la musique vraie, de la musique remarquable par l'expression, par la mélodie, par l'harmonie, par le rhythme, par l'instrumentation. Quand le grand compositeur s'amuse (ou s'exténue, il n'importe guère) à lancer des notes qui se courent après sans rime ni raison, ni grâce ni bon sens, sans tenir compte des convenances expressives, de la valeur négative du thème, de la rudesse disgracieuse des vocalisations, de l'aspect tumultueux et désordonné de l'orchestre, de l'antagonisme évident qui existe entre un style pareil et celui que le sujet exige, ce grand compositeur fait naître alors en moi des émotions essentiellement différentes de celles qu'il se proposait d'exciter : *il ne sait pas son affaire.* — Mais prouvez-nous que les défauts que vous signalez se trouvent dans cette fugue; les qualités contraires nous paraissent y briller évidemment. — Le prouver! Oh! oh! s'il s'agit d'établir une doctrine sur le beau absolu, je me récuse. Diable! le beau ou le laid absolu! c'est tout au plus si je comprends ce que cela peut être. Prouvez-moi donc, vous, que la symphonie pastorale est sublime; démontrez-moi rigoureusement la grâce de ses mélodies, la vérité de son coloris, la noblesse de ses formes. Vous ne pourriez pas seulement me prouver que cette cantatrice est jolie et qu'elle chante faux, que cette autre est laide et qu'elle chante juste. — En ce cas il n'y a rien de vrai, il n'y a rien de faux, il n'y a ni beau ni laid, ni vice ni vertu, c'est la ruine de tout, la fin du monde. »

Ainsi de suite pendant toute la durée du concert; dissertations à perte de vue, critiques sensées, appréciations insensées, bons mots, calembourgs; on va, on vient, on complimente, on raille; Wartel fait la réputation de Schubert, A. Dupont celle de son curé, Plantade explique l'excellence de ses pianos verticaux, Benoît essaie de se mettre en colère, il demande tout doucement le silence, et l'obtient.... des hommes. Cependant la symphonie s'exécute au-delà de la mince cloison, et l'on suit en-deçà les développements du poëme merveilleux, tout en jasant à voix basse, jusqu'au moment où l'un des parleurs interrompt brusquement la narration qu'il faisait d'un petit scandale dramatique : « Qu'as-tu donc? lui dit son interlocuteur, te voilà rouge comme une cerise! — Ce n'est rien, c'est ce diable de morceau de Beethoven qui me fait monter le sang à la tête. Revenons à notre affaire : je disais donc que la petite fit beaucoup de protestations, c'est naturel; qu'on les crut, c'est naturel aussi quand on est vieux et sot, et qu'enfin on doubla ses *honoraires.* N'y a-t-il pas là de quoi mourir de rire? — Eh bien! voilà que tu pleures maintenant? — Ma foi oui, je n'y tiens plus; au travers de ma bouffonne histoire, l'andante de la symphonie pastorale me pénétrait dans la poitrine..... ne fais pas attention, cela passera, quand je me serai un peu dégonflé... » Et le rieur va se cacher dans un coin pour pleurer à chaudes larmes.

Il est de fait que ce tableau du calme des champs, par un beau jour d'été, ces mille bruits de la nature sereine, où la voix des passions humaines ne se mêle point, ont quelque chose de divinement beau qui remue les fibres secrètes du cœur, rappelle le souvenir des plus douces impressions de la jeunesse, et remplit l'âme d'une vague et délicieuse mélancolie. Malgré l'impossibilité où l'on est, je crois, de prouver le beau absolu, j'avoue que si quelqu'un disait devant moi que cet adagio l'ennuie ou le laisse froid, j'éprouverais une irrésistible propension à penser de lui beaucoup de mal, et un besoin impérieux de lui laisser voir ma pensée. Ainsi nous avons beau faire, toujours il faut en revenir à l'intolérance et au fanatisme, dès qu'il s'agit d'art, de religion ou d'amour. Les artistes qui tolèrent sans cesse et savent constamment rester calmes n'ont probablement jamais rien cru ni rien aimé.

Tout ceci ne fait pas l'affaire de Ponchard, qui attend que je le complimente sur la méthode excellente et la sensibilité qu'il a montrées dans l'andante du bel air des *Abencerrages* de Cherubini; mes divagations plairaient assez en revanche aux ténors choristes qui l'ont accompagné, si elles me faisaient oublier de dire qu'ils ont chanté beaucoup trop bas; mais je n'oublie rien, j'ai la mémoire du chœur. Faut-il dire ce que c'est que le solo de M. Jancourt?... C'est un solo de basson. A la vérité il y a bassons et bassons, comme il y a fagots et fagots. Il y a les solos de basson bien composés et mal exécutés, d'autres bien exécutés et mal composés, d'autres encore mal composés et mal exécutés, quelques uns bien exécutés et bien composés, un très petit nombre enfin bien ou mal composés qui ne sont jamais exécutés (on les préfère généralement); mais toujours cependant ce sont des solos de basson, et rien au monde ne peut faire qu'ils soient autre chose. M. Jancourt lui-même ne me contredira pas, surtout si je dis de lui que son talent est réel, et que ce n'est pas sa faute si on n'aime guère son instrument hors de l'orchestre. M. Jancourt a beaucoup d'agilité, et une bonne qualité de son; il ne dissimule pas toujours autant qu'on pourrait le faire, peut-être, les défauts de justesse inhérents à la nature de l'ancien basson, et que le système de Boëhm fera disparaître. M. Jancourt a été très applaudi. Le *Gloria* de la messe du sacre de Cherubini se compose de deux parties bien distinctes : la première est écrite dans un style fougueux, éclatant; on y entend circuler des traits rapides de trombone et d'ophicléide; l'orchestre y domine les voix. Dans la seconde s'exhalent des phrases mélodiques en rapport direct avec l'expression poétique du sens des paroles; le chœur y domine l'orchestre; l'effet est pieux et touchant : c'est grand et beau.

L'ouverture de *Fidelio*, bouillante de verve, radieuse d'inspiration, terminait la séance. Elle ne fut jamais mieux exécutée!

H. Berlioz.

CONCERTS.

Gazette musicale. — Huitième séance de 1841-42.

Nous pourrions bien vous engager, à l'exemple de quelques uns de nos confrères des grands journaux, à nous plaindre d'avoir essuyé cette averse de concerts qui vient de fondre sur Paris, et de nous douloir de subir même encore les suites de ce déluge de notes, de *soli*, de réputations et de prétentions qu'on appelle le progrès musical; nous pourrions vous dire les charmes du printemps qui s'avance, les chants des rossignols qui vont nous revenir et qui valent souvent mieux que ceux des rossignols du Théâtre-Italien qui viennent de s'envoler; nous pourrions vous peindre la brise matinale, le lilas qui point, le parfum des champs, le silence des bois, et nos regrets de ne pas aller jouir de ces harmonies de la nature, de ces mélodies suaves, éthérées; mais toutes ces choses sont fleurs de rhétorique fanées, efforts impuissants de feuilletonistes usés qui s'accrochent aux branches, comme on dit vulgairement, pour nous faire des fagots, ne pouvant atteindre aux fruits savoureux de l'arbre, c'est-à-dire à la pensée; et d'ailleurs, cette mission d'enregistreur et d'appréciateur des productions musicales, de leur exhibition, de la valeur de leurs interprètes nous plait, nous amuse, et nous avons de fréquentes preuves, par lettres de félicitations, de remerciements, ou de menaces anonymes que nous recevons, souvent même par la traduction de nos articles à l'étranger, que cette mission est utile, remarquée et de quelque poids dans Paris et dans l'Europe musicale. Donc, en vertu de cette magistrature, nous vous dirons que le huitième des dix concerts donnés par la *Gazette musicale* a eu lieu samedi, 2 avril, dans les salons de M. Pleyel. La séance a commencé par un beau quatuor de Beethoven, parfaitement exécuté, comme toujours, par MM. Alard, Chaine, Armingaud et Chevillard.

A l'époque où nous sommes, quand l'idéalité impatiente et sans frein, quand le caprice extravagant tendent à prendre la place de la forme scolastique et consacrée, les véritables connaisseurs ont dû écouter avec plaisir le *Scherzo* de cet admirable quatuor en *mi bémol*, qui réunit la vieille allure de la fugue classique aux tournures mélodiques les plus légères, les plus élégantes et d'une fraîcheur tout actuelle. C'est ainsi que l'homme doué d'un véritable génie ne proscrit, ne repousse aucune forme de l'art quand elle se présente à son esprit, et qu'il les oppose toutes l'une à l'autre par de piquants contrastes.

La biblique et naïve romance de *Joseph* : *A peine au sortir de l'enfance*, que M. Alexis Dupont avait dite avec tant de succès dans un des précédents concerts de la *Gazette musicale*, a été chantée de nouveau par lui. Cet artiste, si remarquable pour l'exécution de la belle musique, ne l'a redite que parce qu'elle avait été redemandée, et elle a produit autant d'effet la seconde fois que la première. Madame Widemann, de l'Académie royale de musique, a chanté un air italien avec l'ampleur vocale, avec les belles cordes de contralto qu'on lui connaît; elle a dit ensuite d'une pureté de style qu'elle sait si bien mettre dans l'exécution des œuvres classiques, un trio de la *Création du monde*, par Haydn, dans lequel MM. Alexis Dupont et Géraldy l'ont secondée comme ces excellents chanteurs sont capables de le faire. Le dernier a dit ensuite le *Fou de Tolède*, cette ballade aux paroles étranges et byronniennes, dans laquelle il s'est montré chanteur expressif et dramatique au plus haut degré.

Un trio pour piano, violon et violoncelle, avait été exécuté auparavant par MM. Alard, Chevillard et Osborne, l'auteur de ce morceau. L'œuvre de M. Osborne est celle d'un pianiste qui sait faire autre chose que des *Fantaisies*. Cela est facile, gracieux; c'est un dialogue animé dans lequel le piano tient le dé : on le conçoit, le piano est l'instrument auquel M. Osborne doit sa réputation, ses succès, sa position ; il y aurait de l'injustice à vouloir que cet habile pianiste négligeât cet ami : aussi personne ne songe à exiger cet acte d'ingratitude de la part de M. Osborne, surtout quand on l'entend. Un quatuor de Mozart a dignement terminé cette séance intéressante; il a été dit avec l'ensemble et la chaleur qui caractérisent l'exécution des quatre éloquents artistes qui avaient commencé le concert par le quatuor de Beethoven.

MM. Charles Haas et Jean Hindle.

Les bénéficiaires, qui tenaient sans doute à ce qu'on entendît les quatorze morceaux inscrits sur le programme de la matinée musicale qu'ils ont donnée dimanche passé chez M. Hesselbein, facteur de pianos, rue Jean-Jacques Rousseau, avaient fini leur programme par cette phrase rassurante : *la matinée sera terminée à 4 heures précises*; et, chose admirable ! le progamme ni la promesse n'ont menti. Nous ne vous analyserons pas *les Guirlandes*, *les Bleuets*, *le Printemps*, *Rose et Marie*, *Yvonne*, *Mes amours*, *la Jardinière du roi*, *Din*, *din et Rataplan* et beaucoup d'autres étincelles ou fleurs musicales qui ont scintillé dans cette matinée, ou parfumé le salon de M. et Mme Hesselbein : toujours est-il que le nombreux auditoire qui était venu entendre tout cela s'est retiré à l'heure dite et fort satisfait. L'apparition d'un chanteur tyrolien ou styrien, M. Bigall, n'a pas peu contribué à donner du piquant à ce concert, dans lequel on a entendu avec un nouveau plaisir l'étonnant contre-bassiste de Vienne, M. Hindle, et plusieurs mélodies fort jolies de M. Charles Haas.

Mme. Carobbi.

Nous proposons à l'Académie française ou à celle de Dijon, si elle existe encore, à cette Académie qui a fait la réputation de J.-J. Rousseau, de mettre au concours cette importante question physiologique et artistique : Quel est le plus embarrassé du chanteur saisi par la grippe au moment de donner un concert, ou de celui qui est appelé à rendre compte de ce concert ?

Madame Carobbi, que nous avons signalée dernièrement dans la *Gazette musicale* comme une cantatrice expérimentée, ayant une voix étendue, facile et bien exercée à tous les genres de vocalisation, madame Carobbi, qui s'était fait entendre au concert de M. Mécatti d'une manière brillante, se trouvait dans la catégorie des chanteurs dont nous venons de parler dans la question académique ci-dessus proposée, à la soirée musicale donnée par elle lundi passé, chez M. Bernhardt. Malgré M. Graziani, qui a joué fort agréablement de la harpe, malgré des duos et des cavatines fort bien chantés par MM. Stanislas Ronzi, Mécatti et Campagnoli ; malgré le piano du jeune Stanislas de Kontski ; l'embarras de la bénéficiaire préoccupait l'auditoire, et chacun se disait en l'écoutant faire précé-

der d'une petite toux préparatoire un trait, un trille, un *portamento*, une gamme chromatique, un son filé pour tâcher de les mener à bien, chacun se disait comme madame de Sévigné, en entendant tousser sa fille : J'ai mal à sa poitrine. Madame Carobbi est en fonds pour prendre sa revanche, et sans doute elle la prendra.

M. Henri Herz

Suivant son habitude, M. Henri Herz a donné un fort beau concert, mercredi 6 avril, dans sa propre salle. MM. Tamburini, Labarre, Mirate, Hermann, Tilmant, Camus, Veny, Rousselot, Durier et madame Albertazzi, seule de son sexe, en ont fait les frais, et l'on conçoit que le public ait été richement rétribué avec de tels interprètes. On n'y a dit que de la musique qui a été exécutée bien des fois, et qui le sera encore bien souvent, sans doute; mais la manière dont le septuor Hummel a été rendu, la tyrolienne de Fioravanti par madame Albertazzi, le duo du *Barbiere* par la même et Tamburini, le duo du *Couronnement de la reine d'Angleterre*, pour piano et harpe, par Herz et Labarre, font toujours l'effet de musique nouvelle par le charme et le fini de l'exécution. M. Herz nous a fait cependant assister à la première représentation d'une *fantaisie nouvelle*, sur des motifs de la *Semiramide*; il nous a donné là une nouvelle preuve de sa manière de composer ingénieuse et coquette, et de son exécution nette et brillante. M. Labarre nous a fait entendre aussi, pour la première fois, une *grande fantaisie* sur des motifs d'*Anna Bolena*. Il a été écrit peu de morceaux pour la harpe aussi remarquable par le plan, la coupe, la difficulté et le charme de la péroraison, qui est de l'effet le plus piquant. L'auteur a dit son œuvre avec une supériorité que personne ne peut lui contester. Outre ces deux primeurs musicales, M. Hermann, qui est en voie de devenir le violoniste à la mode, a joué aussi un grand solo pour le violon qui n'avait pas encore été entendu, que nous sachions, dans les concerts. M. Hermann a produit beaucoup d'effet dans ce morceau, qui est cependant trop long et d'une harmonie un peu insignifiante. Ce jeune et brillant artiste mérite, comme exécutant, tous les éloges que nous lui avons donnés dernièrement. Nous devons cependant lui dire, dans son intérêt, qu'il y a un peu de manière dans son archet, qu'il abuse de la vibration, et que sur ce terrible instrument qui exige tant de pureté, tant de noblesse, d'audace et parfois de simplicité, le miaûlement est tout près de l'expression. Allons, jeune homme ! réglons-nous; moins de mouvement de corps : c'est en se dominant que l'orateur ou l'artiste domine les autres. Nous vous adjurons de nous faire entendre un de ces jours le dix-huitième et même le dix-neuvième concerto de Viotti dans toute leur pureté native. Ceci est une petite restauration du genre de celles de Molière et de Corneille, qui sont revenus et reviendront toujours à la mode quand ils trouveront des artistes dignes de les comprendre et de les interpréter. Si vous nous rendez bien ces deux nobles élégies musicales, si pleines d'animation, de grandeur, de simplicité et de passion, vous serez content comme nous le serons de vous : c'est peut-être un moyen d'arriver à la royauté des violonistes, vacante en ce moment, et cela vaut la peine d'y penser.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS.

M. Louis Lacombe. — M. Alexandre Batta. — Soirée musicale de M. Géraldy.

Le concert de M. Louis Lacombe avait attiré, le samedi 2 avril, dans les salons de M. Erard, tous ceux qui se piquent de goûter et d'applaudir les pianistes remarquables. M. Lacombe compte depuis long-temps dans cette classe d'élite, aussi bien par la supériorité de son exécution que par les qualités des œuvres qu'il joue. Il va sans dire que ces productions sont les siennes; et vraiment il faut convenir que si, dans l'immense phalange des pianistes qui cumulent les titres de compositeur et de virtuose, plusieurs feraient fort bien de rabattre de leurs prétentions à la première de ces deux palmes, cette restriction sévère n'atteint pas M. Lacombe. Il unit à un degré éminent ces deux sortes de mérites fort distincts. Comme pianiste, il peut marcher de pair avec les sommités en ce genre; bien entendu qu'on excepte toujours Liszt et Thalberg. L'énergie, la puissance du son n'excluent chez lui ni le moelleux ni la grâce; il a cependant un penchant plus marqué pour les traits brillants et de vigueur, qui exigent un toucher nerveux et hardi. Ses compositions, écrites en vue des ressources de l'instrument, mettent ses plus beaux moyens en lumière, mais sans se borner à une stérile combinaison d'effets. Des pensées mélodiques d'un ordre estimable, une harmonie distinguée, une facture soignée jusque dans les petits détails, voilà ce qu'on peut louer dans les œuvres de M. Lacombe : aussi avons-nous écouté avec intérêt les *Études* et *Mélodies* qu'il a exécutées avec succès, le *Duo* sur Richard, qu'il a dit avec M. Hermann, et le *Trio* bien fait dans lequel MM. Hermann et Rignault l'ont secondé de leur talent. M. Rignault a obtenu encore de justes applaudissements, par son jeu sage et de bonne école, dans un solo de sa composition. Quant à M. Ponchard, il a dit, comme lui seul sait dire, un air et deux romances. Quelques mots flatteurs pour madame Sabatier sur sa voix pure et son chant expressif, puis nous en finirons avec le concert de M. Lacombe en payant un juste tribut d'admiration au bel organe et au bon style de mademoiselle Julie Vavasseur. On a vu bien des cantatrices se faire avec moins de moyens une brillante position au théâtre.

Celui que M. Batta avait choisi mercredi dernier pour y recevoir les témoignages d'intérêt du public, était encore la salle Érard. Vous ririez de nous, n'est-ce pas, si nous avions la prétention de vous apprendre tout ce qu'il y a de grâce tendre, de suavité onctueuse dans la manière de M. Batta. Son exécution est passée en proverbe; chanter comme Batta, c'est le point de mire des violonistes. Et franchement on ne saurait mieux ambitionner, tant est profonde l'impression toujours produite par l'éloquence passionnée de son archet. Voyez aussi comme on a accueilli la *Romanesca*, l'*Ave Maria*, la *Sérénade*, la *Romance de Richard*, enfin le duo brillant de piano et de violoncelle sur des thèmes de *Robert*, dont le finale appartient à MM. E. Wolff et de Bériot ! Un autre duo de ces deux derniers auteurs sur des motifs originaux a été rendu avec talent par M. Gellier et M. E. Wolff, qu'on regrette de ne pas entendre assez souvent. Puis est venue madame Albertazzi, qui a dit avec beaucoup de talent un air italien froid et soporifique. Le programme annonçait, comme compensation, Roger de l'Opéra-Comique, dont le talent en progrès attire à lui tous les suffrages; mais il a fallu

s'en tenir à l'espérance, et même subir une interminable scène du nom d'Ahasvérus, laquelle nous a semblé aussi vagabonde dans ses allures que le juif de la légende. M. Tagliafico a fort bien fait de prendre une éclatante revanche avec *Gastibelza*, ce petit drame saisissant, que plusieurs peuvent bien chanter, sans doute, mais que pas un ne dit avec autant d'âme et de verve brûlante que M. Géraldy.

Et puisque le nom de ce grand artiste est venu par hasard sous notre plume, poussons plus avant; enfonçons les portes, ou, comme Asmodée, soulevons le toit de son logis pour jeter un coup d'œil rapide sur la brillante soirée musicale qu'il a donnée jeudi 7 avril. Une réunion élégante et aristocratique en tout genre se pressait dans les salons de M. Géraldy. Deux morceaux du *Stabat* de Rossini, un duo de *Belisario*, le grand et beau duo du troisième acte de la *Reine de Chypre*, un air de Mozart, le trio de la *Création*, une fantaisie de cor, un solo de violon, des Études de piano, l'air du Podesta de la *Gazza*, puis une scène lyrique d'un compositeur à qui nous tenons trop pour nous permettre un seul mot sur son œuvre, voilà le charmant programme d'une soirée à laquelle ont contribué tour à tour MM. Géraldy, Duprez, Alexis Dupont, Gallay, Hermann, Ravina et mademoiselle Lia Duport, qui, entre autres choses, a chanté avec une grâce parfaite et une excellente méthode le *Voi che sapete* de Chérubin. C'était, comme vous voyez, une soirée plus remplie, plus riche à elle seule que bien des concerts. M. Géraldy s'entend à traiter ses hôtes avec magnificence, surtout lorsqu'il n'épargne pas son beau talent pour ajouter au luxe musical de ses réunions.

Maurice BOURGES.

DES CANTATRICES FRANÇAISES EN ITALIE.

Jenny Olivier.

Pour cette fois nous n'avons pas à citer à nos lecteurs un nom nouveau pour eux. La charmante actrice dont nous nous occupons aujourd'hui est une réputation toute parisienne, et si nous entreprenons de la suivre par-delà les Alpes, dans son émigration artistique, c'est que l'intérêt qu'inspire son nom ne peut qu'être plus grand, en raison de ce qu'il est familier aux habitués du théâtre royal de l'Opéra-Comique, où mademoiselle Jenny Olivier créa d'une façon si distinguée une foule de rôles dans les ouvrages du répertoire moderne. Nous n'avons certainement rien à apprendre à nos lecteurs à ce sujet, et nous ne ferons pas à leur bon goût l'injure de prétendre leur rappeler que la virtuose dont nous leur parlons aujourd'hui a compté pendant plusieurs années parmi les plus jolies actrices de Paris, et parmi les jeunes cantatrices qui offrent à l'art le plus d'espoir.

C'est donc au-delà des monts, dans la patrie harmonieuse du chant, sous le ciel bleu (il est souvent gris !), bleu dans la poésie du moins, de la mélodieuse Italie, que nous suivrons la charmante transfuge de notre Opéra-Comique.

Il y a près de quatre ans que mademoiselle Olivier a quitté la France dans le but noblement artistique de développer l'ensemble de son gracieux talent et de sa jolie voix, aux sources mêmes de l'école ultramontaine. Pendant dix-huit mois, fixée à Florence, elle étudia laborieusement la langue et le chant italien, dans cette prestigieuse ville dont le nom signifie *ville de fleurs*. Le célèbre Romani, le *maestro di bel canto* le plus justement renommé qui soit en Italie (ne pas confondre avec son homonyme le librettiste et poëte de Turin !), le *maestro al cembalo* du grand théâtre de la Pergola enfin, donna ses leçons à notre jeune compatriote, et secondé par ses rares dispositions, sa vive intelligence, et les ressources développées de sa voix, il la mit en état d'accepter un engagement pour les théâtres royaux de Naples. Mademoiselle Jenny Olivier y débuta dans la *Somnanbula*, à l'époque où l'illustre et infortuné Nourrit chantait à San-Carlo *il Giuramento* de Mercadante. Elle y obtint un honorable succès, et tout présageait que Naples adopterait l'*egregia e simpatica virtuosa francese*, lorsqu'une catastrophe vint jeter la perturbation dans le théâtre : Nourrit, notre grand artiste, cédant à une crise d'inconcevable démence, mit fin à ses jours par une mort violente, dont l'affreux spectacle agit si puissamment sur sa jeune compatriote et amie, qu'elle en fit une dangereuse et longue maladie. Pendant près de dix mois, mademoiselle Jenny Olivier resta éloignée de la scène où elle avait si bien débuté, et ce ne fut qu'au mois de décembre de la même année (1839) qu'elle put enfin reparaître dans la carrière théâtrale, où l'*Elisire d'amore* lui valut un beau et légitime succès sur la scène de Vicence. Après l'opéra bouffe, la charmante prima donna se produisit dans le rôle important et dramatique de *la Gemma di Vergy* de Donizetti, puis enfin dans *I Capuletti e Montecchi*, c'est-à-dire dans trois ouvrages d'un genre différent, et par conséquent très propres à faire ressortir les différentes ressources d'un talent développé par de laborieuses études et une vive application d'intelligence musicale. De Vicence elle se rendit à Venise, où elle se produisit tour à tour dans *il Giuramento*, *Lucrezia Borgia*, et *Lucia di Lammermoor*. Les nouveaux succès de notre charmante compatriote se développaient par ses épreuves nouvelles; et la meilleure preuve qu'on en puisse donner, c'est que cette première apparition à Venise lui valut l'engagement de la Fenice pour l'importante saison du carnaval, honneur réservé aux seuls artistes d'un mérite éprouvé. L'été suivant, elle se fit applaudir à Gorizia dans les rôles déjà cités, et de plus dans *I Puritani*, opéra nouveau pour cette scène, et qui y obtint un succès d'enthousiasme. La foire de Trévise voulut applaudir notre jeune compatriote dans ses meilleurs rôles; et le moment de se rendre à Venise étant enfin arrivé, mademoiselle Jenny Olivier créa à la Fenice deux rôles dont le plus important, dans *la Clemenza di Valois*, lui fit assez d'honneur pour que le choix qu'on avait fait d'elle, en l'incorporant dans cette compagnie de *primo cartello*, fût pleinement justifié par le succès.

Au printemps elle fut appelée au joli théâtre Leopoldo, où sous les yeux de son célèbre professeur Romani, elle obtint un vif succès dans *Scaramuccia*, la *Straniera*, *Gli Aragoni in Napoli* (ce dernier ouvrage écrit pour elle), et enfin dans le charmant opéra bouffe du prince Joseph Poniatowski, *Don Desiderio*, également composé pour elle. Dans ces divers ouvrages, appartenant les uns au genre *serio*, les autres au genre *buffo*, mademoiselle Jenny Olivier fit non seulement applaudir une belle voix, développée, renforcée par de laborieuses études locales; mais aussi une excellente méthode de chant, et un charmant talent d'actrice.

En quittant Florence (on sait qu'en Italie les saisons lyriques ne sont guère que de deux ou trois mois au plus), la jolie prima donna fut appelée à chanter à la foire de Macerata, en compagnie du célèbre Coselli, l'une des gloires les plus incontestables de l'art dramatique italien. Ce fut dans le *Marino Faliero* qu'elle se produisit à côté du grand artiste. Mademoiselle Olivier tint dignement sa place, et son succès fut si franc, que Coselli voulut que la prima donna, que l'autorité de l'histoire, ou la volonté du librettiste, je ne saurais décider, lui donnait pour si perfide épouse, l'accompagnât sur de nouvelles scènes, où l'appelait le prestige de sa vieille réputation. En ce moment donc, mademoiselle Jenny Olivier chante en qualité *d'assoluta* (en chef) au grand théâtre de Livourne, entre Coselli et Roppa, deux artistes *di vero cartello.* Elle a débuté dans *Lucrezia Borgia* et dans *Marino Faliero.* Son succès a été franc et complet. C'est qu'aujourd'hui il serait difficile de reconnaître dans la prima donna de Venise, de Vicence, de Florence et de Livourne, l'artiste de notre Opéra-Comique parisien. D'opiniâtres et intelligentes études ont développé son joli instrument, ont mûri son double talent d'actrice et de chanteuse, au point que la Nicette d'autrefois est aujourd'hui une Gemma, une Lucrezia, une Elvire digne de figurer sur des scènes élevées. Une riche organisation musicale, le développement des plus heureuses facultés lyriques ont transformé cet ensemble gracieux que Paris applaudissait alors, et qui aujourd'hui prend rang parmi les talents sérieux mûris dans l'harmonieuse atmosphère italienne.

La place de mademoiselle Olivier est marquée à Paris dans un prochain avenir. Elle est du petit nombre de celles sur lesquelles nos théâtres royaux pourront compter, lorsqu'ils penseront qu'il est temps de redemander à l'Italie des cantatrices françaises, comme on l'a fait pour deux chanteurs renommés. Mademoiselle Jenny Olivier a dernièrement reçu le diplôme de membre de la Société philharmonique de Florence, distinction fort honorable et fort recherchée des virtuoses.

P. S. Nous apprenons que mademoiselle Jenny Olivier vient d'ajouter à son charmant titre d'*egregia prima donna*, celui non moins aristocratique de *baronessa di Montebello.....* La jolie artiste française est en effet baronne depuis quelques semaines. L'art va-t-il la perdre? On dit que non. Madame la baronne de Montebello est trop jeune, et dans une trop belle voie, pour renoncer sitôt à ses succès.

Z. Z.

Revue critique.

Matinées musicales, recueil de six mélodies, deux duetti et deux petits quatuors, par G. DONIZETTI.

D'après les renseignements donnés par M. Fétis dans une de ses intéressantes lettres sur l'Italie, il paraît que les Français ne sont point les seuls à s'étonner de la fécondité vraiment prodigieuse de l'auteur de *la Favorite*, puisque les compatriotes du maëstro eux-mêmes ne peuvent encore revenir de leur surprise à cet égard. Les Italiens ont cependant lieu d'être accoutumés à tous les genres d'éruptions, aux torrents de lave comme aux torrents de mélodie, et à cette abondance engendrée sans efforts de culture par un sol et une imagination également fertiles. Malheureusement dans une terre abandonnée à ses propres ressources, et que la nature seule se charge de rendre productive, l'ivraie croît souvent à côté du bon grain: aussi n'est-il pas rare de voir des compositeurs doués d'ailleurs d'un talent hors ligne accumuler dans la même proportion les chutes, les demi-succès et les succès vrais et durables, d'où il suit que le public ne laissant pas de faire un choix tôt ou tard et de fixer définitivement ses préférences, cette énorme quantité de productions est promptement réduite à un chiffre relativement fort modeste, si bien que le compositeur à la verve inépuisable (expression consacrée) ne se trouve pas même en état de fournir un plus grand nombre d'ouvrages remarquables que tel ou tel de ses confrères, à qui il a suffi d'écrire deux ou trois opéras pour s'immortaliser. Ce décevant résultat ne vous fait-il pas souvenir de la montagne accouchant d'une souris? S'il en est ainsi, à quoi bon cette merveilleuse fécondité? Mais j'oublie que tous les artistes ne songent pas qu'à la gloire. Parmi les compositeurs ultramontains désireux de produire beaucoup en peu de temps, le maëstro Donizetti est un des plus actifs et des plus habiles; les Français comme les Italiens ont rendu justice à son beau talent, sa musique est goûtée au théâtre et dans les salons, et les dilettantes accueillent avec une faveur marquée jusqu'à ses moindres productions. Au nombre de ces dernières, une des plus récentes et des plus en vogue est le charmant recueil dont je vais vous révéler le séduisant contenu. Ce recueil semble destiné à servir de pendant aux *Soirées musicales* de Rossini, qu'il ne saurait toutefois éclipser; il contient dix morceaux avec texte français et italien, publiés sous le titre de *Matinées musicales.*

Le premier, ou *Ton Dieu c'est mon Dieu*, offre un chant tendre et gracieux soutenu par un accompagnement simple mais accidenté de légères modulations qui relèvent le piquant du coloris. Le second est un bolero excessivement original, aussi bien sous le rapport du rhythme que sous celui de la mélodie même. On ne pourrait en dire autant des paroles. Les sujets qui, comme celui du *Retour au désert*, ont le tort de rappeler cette multitude de Klephtes dont nos faiseurs de romances ont tant abusé, sont un peu passés de mode, et il ne faut rien moins que le talent du musicien pour donner aux réminiscences du poëte tout le piquant et la nouveauté d'une première apparition. Sous les mots « *Heureux le jour, le moment enchanteur*, » on ne laissera pas de remarquer un accompagnement original qui, par son rhythme pittoresque, simule à ravir les pas précipités du *Léger coursier de l'Arabie.* A ce passage succède une délicieuse phrase en *la* majeur, refrain plein d'éclat qui couronne dignement chaque répétition du mineur. Le numéro 3 est une prière aux accents douloureux et plaintifs, mais où la passion mondaine et profane domine le caractère religieux. Un chant facile et chaudement nuancé, une harmonie très fraîche dont les effets sont variés avec beaucoup d'art, voilà les qualités distinctives de cette composition. La dernière mesure de la page 14 et les deux premières de la page suivante contiennent une modulation de *la* bémol majeur en *ut* majeur opérée par l'intervention passagère du ton de *fa*, que je signalerai, non qu'elle soit absolument neuve, mais parce qu'elle est fort bien amenée. *La Gondolière* est une barcarolle élégante et distinguée; on

y trouve des intentions d'une charmante délicatesse, et l'harmonie y est traitée avec soin.

Je mentionnerai d'abord une pédale sur la dominante de *la* majeur, dont le prolongement occasionne la rencontre de l'accord de *fa*, attaqué par la main droite avec le *mi* permanent à la basse; dissonance qui ne tarde pas à se résoudre dans l'accord de *mi* majeur, en affectant l'oreille d'une manière aussi agréable qu'inattendue. Peu après, un artifice d'une autre nature fera naître une sensation analogue; cette fois il s'agit d'une cadence rompue qui, par un enchaînement de septièmes diminuées aboutissant à l'accord de *mi* majeur, détermine le retour du ton principal (*la* majeur) aux dépens du ton d'*ut* qui s'était annoncé tout d'abord. La reprise du motif principal suit ce passage; elle est signalée par une courte imitation qui apparaît dans l'accompagnement à chaque léger repos de la mélodie. Voilà de ces riens qui décèlent un compositeur soigneux de son œuvre, et sachant fort bien que des petites causes viennent souvent les grands effets. Simple et facile au premier abord, la mélodie de cette barcarolle ne laisse pas d'être très engageante; comme la jolie gondolière, héroïne du morceau, à son amant, elle dit au chanteur : *Viens là, mon fidèle, et faisons voile ensemble*, et le chanteur séduit par la sirène s'embarque, insouciant du péril qui peut l'attendre; mais bien mal lui prend de cette aveugle confiance, c'est au port qu'il fera naufrage! Voyez plutôt ces passages hérissés d'intonations difficiles qui se rencontrent à trois endroits différents vers la fin de la barcarolle, et dites-moi si cette mélodie capricieuse et ondoyante, qui semble avoir abandonné le gouvernail de la tonalité et se laisser aller comme à la dérive, ne pousse pas le malheureux chanteur, s'il n'est des plus habiles, à une ruine certaine! — Le numéro 5 n'a pas l'éclat du précédent, mais on en aime la simplicité; l'accompagnement change dans le second couplet, qui a le plus de vie et d'animation. — Le morceau suivant commence en *si* mineur, mais il offre bientôt le curieux spectacle d'une véritable lutte, d'un combat à outrance entre le mode mineur et le majeur; il est impossible de voir deux champions plus acharnés l'un contre l'autre; c'est à qui mettra en fuite son adversaire et restera maître du terrain. Croyant sans doute qu'ils ne sont pas assez reconnaissables par la diversité de leur *armure*, le maëstro s'est cru obligé d'indiquer officiellement celui des deux modes qui avait momentanément l'avantage, et cela il l'a fait en toutes lettres, et plutôt deux fois qu'une. Je ne pensais pas que cette précaution jadis en usage parmi les anciens compositeurs fût nécessaire de nos jours, et je ne sais si nos chanteurs, dont elle infirme le savoir en matière de théorie musicale, ne s'en trouveront pas quelque peu mortifiés. — Le début de *l'Adieu*, duettino pour voix de basse et de baryton, a cela de particulier, que la gamme de *sol* bémol mineur se fait entendre dans l'accompagnement sous une phrase de chant d'un caractère simple et mélancolique, que la main droite accompagne en accords brisés; le reste du morceau est fort bien conduit. Le duetto qui suit a pour titre *Querelle d'amour*. Une mélodie légère, vive, babillarde; un dialogue fin, serré, chaleureusement nourri entre les deux voix, de la grâce, un comique de bon goût, voilà ce qui fera le succès de cette jolie bluette.

Deux quatuors terminent le recueil. Le premier, intitulé *la Cloche*, est écrit pour deux ténors et deux basses; ce morceau n'a point d'accompagnement, car je n'envisage point comme tel les quelques notes frappées à d'assez longs intervalles, moins pour imiter le son de la cloche que pour soutenir les voix et assurer la justesse des intonations. Le second est le *Rataplan*, que MM. Haas, Albrecht, Dunan et Laissement interprètent avec tant de verve et de précision. Ce quatuor si bien réussi n'appartient pas à cette classe de productions burlesques dont le seul mérite est de provoquer l'hilarité et d'égayer un moment l'auditoire; ici rien de commun, rien de trivial, mais une bonne facture, de la vigueur et de l'originalité. L'auteur des *Matinées musicales* a souvent prouvé que la quantité et la qualité ne sont pas deux choses tout-à-fait incompatibles; au besoin, l'œuvre que nous venons d'analyser servirait à le démontrer victorieusement. Il faut se rappeler toutefois qu'une trop grande facilité mène à l'épuisement, et qu'un auteur ne sera pas jugé d'après le nombre de ses ouvrages, mais d'après la valeur qu'il conviendra d'y attacher. Avoir vécu heureux, dit Kotzebue, c'est avoir long-temps vécu; ici l'on pourrait dire : avoir fait quelque chose de bon, c'est avoir beaucoup fait.

G. KASTNER.

Deux Bagatelles pour piano sur *Richard Cœur-de-Lion*, par HELLER; — *Deux Bagatelles* sur des romances de mademoiselle Puget, par AD. LECARPENTIER; — *Six Fables* de La Fontaine mises en musique, par J. OFFENBACH; — *la Châtelaine*, de madame ANNA BOUIN.

Mille pardons, dame critique, si je tiens la dragée haute à votre prodigieux appétit d'ogresse. Je sais qu'avec vos belles dispositions vous n'en avez pas là pour trois coups de dent; vous qui assistez d'habitude à plus d'un grand festin de peuples et de rois. Mais n'oubliez pas le temps de pénitence où nous sommes. Ne voulez-vous point faire votre salut, noble dame, avec les abstinences du carême? Comme vous êtes forte, drue, de belle prestance et de riche carrure, il y a tout à parier que les dispenses ne sont pas pour vous. Donc, offrez saintement vos pieuses privations à qui de droit, et attablez-vous avec plus de bon sens que le héron, de peur de trouver moins encore.

Et d'abord, afin d'atténuer un peu l'austérité de ce régime monastique, et de ne pas vous précipiter sans transition dans la trop maigre chère, essayez, respectable douairière, des deux petits hors-d'œuvre que voici; je les crois suffisamment épicés pour aiguillonner votre palais dolent. Gabrielle de Vergy, de tragique mémoire, mangea fort bien, comme vous savez, du cœur trop tendre de son amant fidèle. Ne vous effarouchez pas devant un cœur de lion. C'est, je vous assure, un mets de haut goût, que les canons n'ont pas songé à défendre, et dont on se régale assez généralement par la ville. Tout dépend aussi de la préparation. Mais je n'ai garde de mettre en doute le savoir éprouvé du cuisinier passé maître qui a mis la main à ces deux bagatelles. Croquez-moi cela. Qu'en dites-vous? N'est-ce pas substantiel, et finement assaisonné? Ah! vraiment, vous y prenez plaisir. Eh bien! j'en suis fort aise pour notre habile Vatel. Laissez-le venir à point, et grandir aussi haut qu'il veut aller; et pas un ne garnira mieux et plus délicatement la table de votre per-

somme sacrée. Au demeurant j'ai eu l'honneur de servir devant vous de belles et bonnes choses de sa façon, dont vous avez fait franche lippée. Il vous en souvient, n'est-ce pas? Aussi avez-vous reconnu tout de suite la manière d'un habile. Je note donc ledit sieur Heller sur mes tablettes, pour vous le présenter en d'autres occasions, puisqu'il a trouvé grâce devant votre royal appétit.

Eh! mais, vous ne me dites rien, puissante souveraine des deux autres bagatelles que vous venez d'avaler si lestement. Elles ne vous ont pas fait une bouchée; et vous semblez ne pas vous douter d'avoir pris quoi que ce soit. Au fait, je devrais me souvenir que tout ce qui sort du laboratoire de maître Lecarpentier est toujours d'une digestion aisée et prompte; c'est coulant comme l'eau: vous en consommeriez trois jours durant sans y songer. Ce sont des amusettes; au reste tout dépend du calibre des estomacs pour lesquels on travaille. Pour le vôtre c'est diablement superficiel; mais en pourvoyeur intelligent, j'ai cru n'avoir rien de mieux à faire que de vous offrir un plat de circonstance; cette Bagatelle sur l'*Angelus du soir* béatifiera vos entrailles, et vous tiendra lieu du *Benedicite* et des grâces dont vous ne faites pas abus à vos repas. *Prends garde au loup* est encore servi à propos, dans un temps où les timides brebis s'évertuent à se bien cuirasser et garantir contre ce satané maraudeur, qui va toujours çà et là: *quærens quem devoret*: un formidable engloutisseur, je vous jure, et duquel on ne saurait trop se garer.

Sur quoi j'engage votre gracieuse altesse à tirer tout le profit possible de ces deux petites bagatelles-là, qui ne peuvent qu'édifier votre épigastre pénitent. Je ne crains pas non plus de faire tort au jeûne que vous observez en vous présentant ici une demi-douzaine de petits goujons bien peu nourrissants, et de chétive apparence. Un peu de courage, respectable princesse; avalez sans trop de façons: nous y mettrons des ménagements et des précautions, de peur qu'il ne vous en reste à la gorge, car ce n'est pas chose facile à passer. C'est l'œuvre première d'un novice encore gauche dans le métier, du moins à en juger par ces preuves: une œuvre enfin de mauvais goût, ou plutôt d'un goût commun, banal, qui n'a rien de bien arrêté, rien d'individuel. La première faute est d'avoir imaginé qu'on pût faire un ragoût musical de quelque mine en écorchant, dépeçant, et mettant en pièces les fables de La Fontaine. Ces sortes d'idées ne seraient jamais entrées dans une cervelle française, j'entends, qui aurait eu l'instinct de notre littérature. Aussi cet ouvrage-là est-il signé du nom d'Offenbach, nom très honorable sans doute, mais qui ne s'illustrera pas avec de telles élaborations. Donc je conçois très bien que vous ne soyez affriandée ni par *le Renard et le Corbeau*, qui est fort sec, ni par *la Laitière et le Pot au lait*, qui n'a pas grande saveur. Peut-être ferez-vous moins de grimaces devant *le Rat de ville*, et *la Cigale et la Fourmi;* mais, hélas! quelle maigre pitance! c'est pour vous un véritable ordinaire de ville assiégée aux abois. Allons, pour vous faire oublier un peu ce piètre repas, digne d'un Sagontin, voici une petite sucrerie parfumée, un joli bonbon agréable au goût et apprêté par une confiseuse, madame Anna Bouln, qui n'est peut-être pas fort habile et n'a pas sans doute consacré de longues veilles à son art, mais que la nature n'a pas mal inspirée aujourd'hui. Prenez-moi cette *Châtelaine* en guise de dessert; c'est une douceur sans conséquence qui vous fera bonne bouche. Après quoi, ma puissante maîtresse, il ne vous restera plus qu'à chercher quelques consolations dans une ample sieste. Le proverbe dit vrai; qui dort dîne. Et vous allez dormir, quand je vous aurai fait entendre en façon de sérénade les Fantaisies, les Variations, les Caprices de monsieur..... Ah! vous dormez déjà! Bonne nuit: vous la devrez à votre zélé serviteur et fidèle vassal,

Maurice Bourges.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Juive*. Duprez reprendra le rôle d'Éléazar, qu'il n'a pas chanté depuis long-temps, madame Doros-Gras celui d'Eudoxie. Mademoiselle Morel, jeune cantatrice, élève de Barroilhet, débutera dans le rôle de Rachel. — Demain, lundi, *le Philtre*, suivi du *Diable amoureux*.

*** Raguenot a chanté pour la seconde fois dans *Robert le Diable*, avec plus de confiance et d'aplomb que le premier jour: il doit bientôt se faire entendre dans *les Huguenots*.

*** Il était facile de prévoir les difficultés de tout genre que le rôle du *Comte Ory*, dans lequel Nourrit seul a réussi jusqu'à présent, offrirait à Poultier. Néanmoins la seconde représentation de cet opéra lui a permis de prendre une revanche sous le double point de vue du chant et du jeu. Maintenant, il serait à désirer que Poultier s'essayât dans *le Philtre*, en attendant des rôles écrits pour sa voix.

*** Dans les dernières représentations de *Robert-le-Diable*, c'est mademoiselle de Roissy qui a chanté le rôle d'Alcide, et toujours avec le plus grand succès. Dans le rôle d'Isabelle, mademoiselle Dobré a continué de plaire et de briller par la beauté de sa voix, par le charme de sa figure. Ces deux jeunes cantatrices réalisent toutes les espérances qu'on avait conçues de leur talent.

*** Nos grands artistes italiens nous ont fait leurs adieux, et déjà ils charment le monde fashionable et dilettante de Londres. Mais la salle Ventadour va retentir de nouveau; une troupe allemande en prend possession et y débutera le 15 de ce mois. Voici les noms des artistes qui composent cette troupe, sous la direction de M. Schumann. Premières cantatrices: mesdames Gentiluomo, Fischer-Achten, Schulze, Lützer, Schumann. Deuxièmes cantatrices: Walker, Seeburg. Premiers ténors: MM. Schmezer, Breiting, Haizinger, Frank, Wolff. Deuxième ténor: Hinterberger. Basses: Pack, Emmerich; Hermann. Baryton: Oberhofer. Cinquante choristes allemands. Le répertoire se composera des trois chefs-d'œuvre de Weber, de ceux de Mozart, du *Fidelio* de Beethoven, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, de divers ouvrages de Spohr.

*** Madame Pauline Garcia-Viardot vient, dit-on, de signer un engagement pour l'Espagne.

*** Aujourd'hui dimanche, septième et dernier concert au Conservatoire.

*** La Société des concerts donnera encore deux séances, l'une dimanche prochain, 17 avril, au bénéfice de M. Habeneck, son illustre chef, et l'autre le dimanche suivant pour le monument à la mémoire de Cherubini. La saison ne pourrait être plus dignement terminée.

*** Diverses améliorations se préparent dans le régime du Conservatoire. L'intention du nouveau directeur est de procéder une fois par mois à des exercices dramatiques qui n'avaient lieu auparavant qu'une ou deux fois par année. Ces exercices deviendront publics aussitôt qu'ils offriront un ensemble convenable.

*** Nous avons déjà dit les noms des candidats qui se présentent pour remplacer Cherubini à l'Institut. A ceux d'Adam et de Zimmermann il faut encore ajouter, à ce que l'on nous annonce, M. Rigel, membre de l'Institut d'Égypte, Karr père, Woets, et même Musard; pourquoi pas? N'a-t-il pas autant de droits que tant d'autres? Il a fait des quadrilles originaux et M. A. Adam a fourni les motifs des quadrilles du *Postillon de Lonjumeau*, du *Brasseur de Preston* et tant d'autres que l'on répète journellement au grand plaisir des habitués des guinguettes de la banlieue. Nous nous occupons en ce moment d'une appréciation du talent et du mérite de chacun des candidats avec la conviction intime qu'il n'y a parmi tous de véritable-

ment sérieux que *Onslow* et *Berlioz*. Du reste, puisque tout le monde se met sur les rangs, nous nous attendons à y voir paraître incessamment MM. Henri Herz et Bertini qui, certes, ont plus de titres, si titres il y a, que la plupart des candidats ci-dessus nommés. M. Herz a fait au moins *cent* fantaisies, rondos et variations que toutes les petites filles pianotent, et nous devons à M. Bertini beaucoup d'études et une très mauvaise symphonie que la Société des concerts a eu le bon esprit de refuser.

*** Thalberg est enfin arrivé et donnera son prochain concert au Théâtre-Italien, après demain mardi. Il jouera *quatre fois*, et on entendra pour la dernière fois, cette année, M. Tamburini et madame Viardot-Garcia. La salle ne sera pas assez grande pour contenir tous les curieux, car on prétend, ce que l'on peut croire incroyable, que Thalberg a encore fait des progrès. Voici le nombre de concerts que ce grand artiste a donnés récemment, et depuis son départ de Milan : *deux* à *Turin*, *trois* à *Nice*, dont un pour les pauvres, *quatre* à *Marseille*, dont trois au grand Théâtre et un dans la salle de la Bourse, pour les pauvres, où il y avait plus de 2,000 personnes, *deux* à *Montpellier*, *un* à *Nismes*, *quatre* en dix jours à *Lyon*, au grand Théâtre, et un à *Dijon* pour les pauvres. Partout et toujours la salle était pleine et l'enthousiasme au comble. On voit que presque partout les pauvres ont dû bénir sa présence.

*** Le célèbre pianiste Moscheles vient de perdre sa mère, femme excellente, regrettée de tous ses compatriotes, morte à Prague, à l'âge de 73 ans. On pense que Moscheles, aussi bon fils que grand artiste, a dû ressentir profondément la douleur de cette perte.

*** Dans la brillante soirée donnée jeudi dernier par M. Géraldy, on a particulièrement distingué et applaudi une scène lyrique très remarquable intitulée *le Templier Brian de Bois-Guilbert*. Les paroles et la musique sont de notre collaborateur Maurice Bourges.

*** Nos lecteurs savent déjà avec quel enthousiasme le célèbre guitariste Sozepanowski a été reçu en Angleterre. Mais ses succès devaient continuer en augmentant. Aujourd'hui c'est l'Irlande qui lui décerne des lauriers. Les journaux de Londonderry et dernièrement ceux de Dublin s'extasient devant l'exécution savante et harmonieuse du virtuose qui reproduit sur les cordes de son instrument les merveilles de la voix de Rubini.

*** Nous n'entendrons pas encore cette année le célèbre violoncelliste Servais. Il a donné dans ces derniers temps un concert à Varsovie, et parcourt en ce moment l'Allemagne où il vient de donner à Vienne son cinquième concert, en réservant un sixième et dernier au profit des pauvres. Il va se rendre à Prague et sera incessamment à Hambourg. Partout il fait fanatisme, et tout cet irrésistible effet acquis à l'entraînante et chaleureuse exécution du virtuose. Servais sera le mois prochain de retour à Saint-Pétersbourg pour y contracter, dit-on, un beau mariage, et nous ne l'aurons à Paris qu'en 1843.

*** L'assemblée générale des auteurs dramatiques vient de procéder au renouvellement partiel de son comité. Les membres sortants étaient MM. Scribe, Mélesville, Dumanoir et Rozier : les membres nommés sont MM. Victor Hugo, F. Halévy, F. de Villeneuve et de Saint-Georges.

*** Voici le chiffre des droits d'auteurs durant ces dernières années : 1837-38, 712,722 fr. — 1838-39, 769,042 fr. — 1839-40, 758,348 fr. — 1840-41, 885,454 fr. — 1841-42, 842,394 fr. Total des années, 3,967,950 fr. De 1841 à 1842, les héritiers de Dalayrac ont touché 533 fr. 52 c. ; ceux de Sedaine, 1,755 fr. 9 c. ; — de Grétry, 1,792 fr. 15 c. ; — de Nicolo, 635 fr. 64 c. ; — de Désaugiers, 569 fr. 61 c. ; — de Picard, 102 fr. 41. c.

*** La première représentation de *Nissa de Grenade* à Versailles, a obtenu un succès tel, qu'une seconde représentation a été unanimement demandée. Les principaux rôles sont remplis par MM. Inchindi, Huner, Abadie et madame Pouilley.

*** On parle de l'établissement d'un Opéra-Comique français à Saint-Pétersbourg, dont les premiers sujets seraient mesdames Damoreau et Falcon, MM. Léonof, ténor du théâtre russe, et Hurteaux, basse-taille, que nous avons entendu à la Renaissance.

*** Pour décider une question musicale, savoir si une *Valse* de *Rossini* était bien de *Rossini*, le tribunal de commerce a nommé arbitre et rapporteur *un chocolatier* qui nécessairement a dû juger en *épicier*.

*** La question pendante entre MM. J. Meissonnier et Colombier vient d'être jugée. Le tribunal a décidé que *la Valse de Ratisbonne*, de M. Burgmuller, faisait partie du ballet de *Giselle*, et que M. Colombier avait alors le droit de mettre le nom de *Giselle* sur le titre des ouvrages composés sur les motifs de la valse de M. Burgmüller.

*** Un journal publié à Bruxelles sous le titre pompeux : *la Belgique musicale*, remplit ses colonnes des articles de la *Gazette musicale*. Après avoir donné les *Lettres sur l'Italie*, de Fétis et autres, publiées récemment, il donne dans son dernier numéro : *Songe de Marie-Charles de Weber*, publié textuellement par la *Gazette musicale*, dans le nº 4 de l'année 1834. Nous ne pouvons pas empêcher ces messieurs de réimprimer ce que nous avons publié, mais nous avons le droit d'espérer de la loyauté du rédacteur en chef de cette feuille que dorénavant il indiquera la source où il a puisé.

*** Nous avons signalé, dans un de nos derniers numéros, les portraits d'artistes appartenant au monde musical dans le salon de 1842 ; nous devons nous empresser de réparer une omission. Sous le nº , M. Lepaulle a exposé un tableau que, quoique bien peint, nous ne pouvons accepter comme le portrait de madame Clara Pfieffer, jeune et jolie femme, dont les études consciencieuses se sont révélées dans le monde musical par des œuvres d'un vrai talent, et qui nous semble avoir eu bien de l'humilité en consentant à cette exhibition. M. Lepaulle est homme à refaire bien vite son tableau pour caractériser une artiste dont le talent est gracieux comme la personne.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*. — Madame Nathan-Treillet a ouvert la série de ses représentations, de la manière la plus brillante, par le rôle de Valentine, des *Huguenots*. Son succès a été d'autant plus flatteur, qu'il a été dû, non à la faveur qu'elle aurait pu s'attendre à trouver chez ses compatriotes, mais bien uniquement à son talent. De peur sans doute d'être taxé de partialité, le public marseillais n'a voulu accorder à madame Treillet aucun témoignage de sympathie avant qu'elle l'eût mérité. Son entrée en scène n'a été saluée d'aucun applaudissement, chacun est resté silencieux pendant tout le second acte, et pendant le récitatif qui précède le duo avec Marcel ; mais dans le cantabile, la belle phrase, *Oui l'ingrat*, a été dite avec une expression si profonde, si passionnée et si chaste en même temps, que la salle entière s'est ébranlée d'enthousiasme. Dès ce moment la plus intime sympathie s'est établie entre l'artiste et son public, et le quatrième et le cinquième acte ont encore augmenté cet éclatant succès.

*** *Bordeaux*, 27 *mars*. — Couderc, de l'Opéra-Comique, obtient beaucoup de succès ici dans *les Diamants de la couronne*, *le Domino noir*, *l'Éclair* et *la Jeunesse de Charles-Quint*.

*** *Dijon*, 17 *mars*. — Le concert donné mardi par MM. Jules Mercier et Théodore Hustache méritait bien l'empressement du public. Ces deux artistes en ont fait les honneurs avec un véritable talent. Le jeu si pur, si expressif, si touchant de M. Mercier ; celui si net, si ferme, si brillant, de M. T. Hustache, ont été tour à tour et simultanément l'objet des applaudissements les plus vifs. Le duo final composé et exécuté par ces deux jeunes artistes révèle chez eux des facultés musicales élevées et pleines d'avenir. Mademoiselle Seguin a chanté fort bien plusieurs morceaux. Ce concert, dont des artistes ou amateurs de Dijon ont fait tous les frais, témoigne de la portée des études musicales dans notre ville si éminemment privilégiée sous le rapport des beaux-arts.

*** — La Société philharmonique a donné, le 2 avril, un concert au bénéfice des pauvres, et Thalberg avait consenti à s'y faire entendre. Il est inutile de dire que le grand artiste a excité des transports d'enthousiasme ; mais ce qui a mis le comble à l'admiration des Dijonnais, c'est la générosité vraiment touchante de Thalberg, qui a renoncé à ses honoraires en faveur des pauvres de la ville. Le comité a ouvert à l'instant une souscription dans le but d'offrir à Thalberg une médaille d'or en souvenir d'une action si honorable.

*** *Rennes*, 15 *mars*. — *Le Guitarrero*, donné ici pour la première fois il y a quelques jours, a fait grand plaisir, et le succès continue.

*** *Metz*, 22 *mars*. — *Le Guitarrero* vient d'être représenté ici avec un grand succès.

*** *Strasbourg*. — Notre théâtre a fait sa clôture le dimanche des Rameaux, et la direction est vacante ; en attendant, les dis-

positions sont prises pour que la salle soit éclairée au gaz. Indépendamment du spectacle, nos jouissances musicales ne se sont point ralenties dans ces derniers temps; les concerts et les soirées musicales se sont succédé assez rapidement. Nous mentionnerons, en première ligne, le concert donné le 23 février par M. Schwœderlé, professeur à l'école de violon de la ville, dans une des salles du château royal, où la foule s'était portée, de manière à remplir une partie des salles contiguës. M. Schwœderlé a exécuté le premier allégro d'un sextuor de Mayseder, une symphonie concertante pour deux violons de Baillot avec son jeune frère, dont il est le digne maître, le grand duo de Thalberg et Bériot, pour piano (M. Jauch fils) et violon, et un concerto de violon par Bériot. Le jeu de M. Schwœderlé se distingue particulièrement par un chant vivement senti, pur et suave sur toutes les cordes, justesse parfaite, double corde brillante, *staccato* en tirant comme en poussant, perlé, maître enfin de son archet dans toute sa dimension; il a produit, principalement dans les deux derniers morceaux, un enthousiasme général. La partie vocale n'a pas été moins dignement rendue avec le secours de quelques amateurs distingués.—Le retour à Strasbourg de M. Schwœderlé, après son séjour à Paris, et la supériorité de son talent d'exécution, a fait concevoir l'idée heureuse à M. Jauch père, notre digne pianiste, d'organiser des séances de quatuors ou de quintetti, composés pour les violons de MM. Schwœderlé et Dufeutrel, pour les alto de MM. Weber et Jauch, et pour le violoncelle de M. Dupont; un morceau de piano est exécuté avec accompagnement de quatuor, par MM. Jauch père ou fils, avec cette supériorité qui caractérise leur remarquable talent d'exécution. Dans les trois séances qui ont eu lieu jusqu'ici, dans une des salles du château, la société ainsi composée a exécuté avec une rare perfection les compositions les plus remarquables dans ce genre, de Mozart, de Beethoven, de Spohr, de Bertini et autres. On attend avec intérêt la quatrième séance. — Le 9 mars, MM. Schoennagel et Leybach, deux de nos maîtres de piano, se sont réunis pour donner par invitation une *soirée musicale*, au grand foyer du théâtre, dans laquelle leurs élèves ont été entendus avec intérêt; les maîtres ont exécuté sur deux pianos la grand duo du couronnement par Hertz, M. L..., un concerto de Weber, et M. Schwœderlé l'adagio et le rondo du concerto en *mi bémol* de Beethoven, le tout avec accompagnement à grand orchestre, — chose infiniment rare, et qui eût motivé le titre de *concert*, pour la qualification modeste de *soirée musicale*. Les maîtres ont fait preuve de leur talent d'exécution comme de celui d'enseignement. MM. Vogel, dans l'air du quatrième acte de *Luise* (ténore), et Schlosser cadet, dans la grande scène de basse-taille de *Tamerlan*, ainsi que mademoiselle Schwartz et MM. Schlosser frères, dans le trio de *la Pie Voleuse*, ont généralement fait plaisir. — Depuis quelque temps, une société chantante de quatuors d'hommes, s'étant associée des dames, s'est constituée sous le titre d'*Académie de chant*. Après de nombreux exercices privés, elle vient de donner, le 28 mars, un *exercice public*, au profit des indigents, dans lequel on a exécuté, — au piano et avec accompagnement d'un double quatuor, le *Stabat mater* de Rossini, et la scène d'*Orphée* de Gluck (— *Laissez vous toucher*.—) avec le chœur des spectres.

— 31 *mars*. — L'Académie de chant vient d'inaugurer solennellement ses exercices publics par l'exécution du *Stabat* de Rossini. Ce que je vous en dis n'est pas pour ajouter un article de plus aux incroyables divagations dont la musique religieuse du Maëstro a été depuis son apparition le sujet ou le prétexte. Je veux seulement profiter de la circonstance pour constater la réorganisation d'une société qui, dans sa sphère d'activité, peut rendre à l'art de véritables services. Il serait à désirer, pour l'éducation musicale du public français, que les principales villes du royaume suivissent cet exemple. Ce n'est pas impunément que vous convoquerez à des exercices réguliers tous les amateurs capables de lire couramment une partie de chant: la bonne musique s'imposera presque nécessairement à toute réunion de cette espèce, et l'on pourrait, je crois, admettre comme théorème de statique musicale, que le goût des œuvres sérieuses croît en raison directe du nombre des exécutants. C'est là le seul moyen de nous débarrasser des misères actuelles de la musique intime, et certes cette considération en vaut bien une autre. — Fondée au commencement de 1826, l'Académie de chant se soutint par une progression assez régulière jusqu'en 1830, époque à laquelle furent inaugurés les grands concerts alsaciens dont elle se trouva naturellement appelée à former le noyau. Il est assez difficile de comprendre que la modeste existence de cette institution tout artistique ait été menacée par le contre-coup des événements d'alors: toujours est-il qu'en 1831 le comité dut subir et prononcer une dissolution devenue inévitable. — Vers la fin de l'année dernière, une recrudescence musicale, à laquelle la formation de *la Société chorale pour voix d'hommes* n'est sans doute pas restée étrangère, vint provoquer une restauration depuis long-temps désirée. Déterminé par de nombreuses et pressantes instances, l'ancien comité se mit à l'œuvre, et dès le 3 janvier 1842, l'Académie, reconstituée sur de larges bases, a repris le cours de ses exercices. L'appui libéral et bienveillant qu'elle a rencontré de la part de l'autorité municipale, lui imposait une dette de reconnaissance qu'elle n'a pas cru pouvoir mieux acquitter qu'en organisant une solennité musicale au bénéfice des indigents. Or, son programme était tracé d'avance par la mode du jour: le *Stabat* de Rossini devait nécessairement faire affluer la foule. — Quelle manie de *Stabat!* Et comment qualifier l'engouement qui a fait tomber une des plus belles proses de la liturgie romaine au niveau des avortons littéraires que lancent dans la circulation musicale de chaque jour les officines de romances et de chansonnettes, et dont la mort prématurée peut seule faire excuser l'existence! C'est chose singulièrement édifiante que de voir le mystère de la Rédemption devenu lieu commun de dilettantisme, la grande scène de la Passion tapotée sur tous les claviers d'élèves, et les douleurs de la sainte Vierge roucoulées voluptueusement par la tourbe des apprentis chanteurs! Toutefois, je ne crois pas qu'il y ait là rien dont les vrais amis de l'art doivent sérieusement s'alarmer. Le paroxysme sera d'autant plus court qu'il aura été plus intense, et il se résoudra tout doucement en une somme convenable de ridicule au compte des enthousiastes les plus plus avancés. Et puis la mode des *Stabat* aura toujours eu ça et là le mérite d'arracher à un injuste oubli quelques œuvres des anciens maîtres. L'on ne s'est pas contenté de remettre en honneur les chants pathétiques de Pergolèse: quelques uns ont osé aborder les sublimes accords de Palestrina, d'autres même ont été exhumer les élucubrations de la vieille école gallo-belge. Il y a, je crois, beaucoup à espérer de pareilles tentatives; car bien qu'elles soient incapables de produire dans l'opinion et le goût de la masse un revirement prononcé, elles laisseront néanmoins dans les esprits bien préparés des traces ineffaçables. Il n'y a pas au monde d'argument plus décisif et plus convaincant en faveur du beau et du vrai dans les arts, qu'une comparaison intelligente des œuvres par lesquelles l'esprit humain jalonne chaque pas de sa marche incessante. Tous ceux pour qui cette comparaison est possible, ne se trompent qu'autant qu'ils veulent décidément se tromper. — Je me serais bien mal fait comprendre si, de ce qui vient d'être dit, l'on faisait résulter un blâme quelconque pour l'Académie de chant. Certes, on aurait mauvaise grâce à lui imputer une part de complicité dans l'espèce de scandale qu'ont pu donner aux esprits sérieux certaines représentations du *Stabat*. Il lui importait avant tout de faire en faveur des indigents un appel aussi fructueux que possible, et il était bien naturel qu'elle basât cette charitable spéculation sur l'intérêt que devait provoquer son premier exercice public, et sur la curiosité qui s'attache à la récente publication de Rossini. Elle a réussi, donc elle avait raison. — Je ne vous donnerai pas les détails de cette belle soirée. Le succès qu'a obtenu et mérité l'Académie de chant est du plus heureux augure pour son avenir. Elle compte parmi ses membres quelques chanteurs qui occuperaient partout un rang très distingué, et dont on a d'autant mieux pu apprécier le remarquable talent, que, grâce à la singulière exploitation au profit de laquelle se trouve confisqué le *Stabat* de Rossini, l'Académie n'a pu se procurer la partition d'orchestre, et s'est vue ainsi forcée de restreindre son accompagnement au quatuor des instruments à cordes. Quoique dépouillé du prestige d'une brillante instrumentation, le chant des solistes a fait éclater de nombreux applaudissements, et c'est là une épreuve qu'il serait permis de regarder comme décisive en leur faveur, si leur rare mérite avait encore besoin d'une pareille consécration. Ils ont d'ailleurs été bien secondés par les chœurs qui sont nombreux, bien dirigés, composés de voix fraîches et vibrantes, qui attaquent franchement la note, et savent assouplir leur exécution aux nuances les plus délicates, ce qui est un genre de mérite peu habituel aux masses vocales. Si l'Académie de chant de Strasbourg renferme autant d'éléments de durée qu'elle compte dès aujourd'hui d'éléments de succès artistiques, elle est réservée au plus bel avenir. Dieu et sainte Cécile le lui accordent!..

—

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Le cercle des ressources que la capitale offre aux amateurs de musique s'étend journellement. A peine les deux salles de la Grande-Harmonie et de la Philharmonie sont-elles ouvertes, que déjà on travaille à en élever une troisième dans la banlieue. Cette dernière sera plus particulièrement rattachée à un système de réunions musicales d'été, combinaison qui convient parfaitement aux sociétés des faubourgs. C'est ce qu'a fort bien compris la société d'Harmonie d'Ixelles en transférant son siége dans la campagne de M. Lambert Deroover, composée d'une belle habitation, d'un vaste jardin d'agrément, couvert d'innombrables arbres fruitiers, et dans une situation élevée et saine, à proximité de la porte de Namur, avec une vue magnifique sur le beau boulevard de Waterloo. Une élégante salle de concerts va y être construite d'après les plans et sous la surveillance de M. l'architecte Vanderstraeten, pour être inaugurée au mois de juillet prochain. Pendant la belle saison, le corps de musique donnera des concerts dans le jardin, car si les salles de concerts conviennent aux émouvantes vibrations des symphonistes, les mâles accords de l'harmonie aiment à s'étendre dans l'espace, comme les sons du chant d'ensemble ont plus de mélodie dans le calme et le silence de la nuit.

*** *Anvers*, 30 *mars.* — Première représentation du *Guitarrero* en cette ville, et grand succès comme partout ailleurs.

*** *Amsterdam.* — La Société des Pays-Bas *pour l'encouragement de l'art musical* se propose de donner sa quatrième grande fête musicale à La Haye dans les premiers jours de juillet 1842. La vaste salle de loterie a été accordée pour cette fête qui durera deux jours. 400 personnes exécuteront le *Judas Machabée* de Haendel, le psaume de J.-H. Lubeck et la symphonie-cantate de Mendelshon Bartholdy. Cette solennité musicale, dans la résidence qui par ses magnifiques environs promet tant d'agréments dans la belle saison, ne manquera pas d'attirer une foule d'auditeurs tant du pays que de l'étranger. Les solos de ténors sont confiés au célèbre Vingt, et la direction d'orchestre au maître de chapelle J.-H. Lubeck.

*** *Cologne*, 4 *janvier.* — Notre célèbre sculpteur, M. Imhoff, vient de terminer le buste colossal en marbre de M. Liszt. Ce buste, qui est d'une ressemblance frappante, a été acheté par lord Burghersh, ministre plénipotentiaire de la reine Victoria à Berlin, lequel, comme on sait, est auteur de quelques partitions d'opéra qui ont obtenu un grand succès à Florence, où on les a exécutées sur le théâtre du palais du prince Poniatowski et dans d'autres sociétés de dilettanti. Les quatre Sociétés philharmoniques (*Liedertafeln*) de Cologne ont chargé M. Imhoff d'exécuter en marbre une statue de M. Liszt, en grandeur naturelle, qu'elles se proposent de placer dans le local où elles donnent en commun leurs grands festivals annuels.

*** *Berlin*, 21 *mars.* — Nos journaux publient la lettre par laquelle Son Exc. M. le ministre de l'intérieur a communiqué à M. Spontini la décision prise par S. M. le roi relativement à la mésintelligence qui était survenue entre le célèbre compositeur et l'intendant-général des théâtres royaux de Berlin. Voici du reste la lettre du ministre :

« Monsieur,

» ..... Quant à vos rapports futurs avec le théâtre du Grand-Opéra de cette capitale, il a plu à S. M. le roi, conformément à la teneur littérale et expresse de son ordre de cabinet du 25 août dernier, de décider que vous soyez dégagé de toutes les obligations que vous imposaient le contrat de l'année 1819 et les instructions de 1821 et de 1831, et que tout ce qui, jusqu'à présent, vous mettait en relation avec l'intendance générale des théâtres royaux soit écarté. Tous les titres et tous les avantages pécuniaires que votre contrat vous accordait vous seront conservés intacts. Dorénavant vous pourrez consacrer tous vos loisirs à la composition. S. M. espère que cette liberté exercera une salutaire influence sur vos futurs ouvrages, et cela d'autant plus que maintenant toutes les mésintelligences et tous les griefs que les passions suscitaient et qui privaient votre esprit du repos indispensable pour la production des œuvres de l'esprit ont cessé d'exister.

» Vos nouvelles compositions seront toujours accueillies avec plaisir par S. M., et il est bien entendu que vous aurez le droit d'en diriger vous-même l'exécution.

» Si vous désirez diriger l'étude et l'exécution de compositions d'autres auteurs, vous serez libre de le faire, et alors vous n'aurez qu'à en prévenir l'intendance générale des théâtres royaux et à vous entendre avec elle à ce sujet.

» Agréez, etc. Signé, WITTGENSTEIN-STOLLBERG.

» Berlin, le 8 octobre 1841. »

*** *Saint-Pétersbourg*, 4 *mars.* — Après avoir donné un très brillant concert dans la salle de l'Assemblée de noblesse, madame Damoreau et mademoiselle Falcon sont parties pour Moscou, et là elles se feront entendre dans une suite de soirées musicales. A leur retour, on parle d'établir une troupe d'opéra-comique français, dont les premiers sujets seraient : Léonoff, ténor au théâtre russe, né de parents français ; Hurteaux, basse-taille, qui a été applaudi à Paris ; mesdames Damoreau et Falcon. Les rôles secondaires seraient confiés aux artistes du théâtre français. Le théâtre impérial d'opéra russe ouvrirait ses portes pour accorder deux fois par semaine l'hospitalité à ces chanteurs nomades.

CONCERTS ANNONCÉS.

5	—	A. Batta. Salle Erard.
5	—	Abadie. Salle Bernardt.
9	avril.	Hippolyte Arnaud. Salle Herz.
9	—	J. Paltoni. Salons Soufflelot.
10	—	Stoepel. Salle Vivienne.
12	—	Thalberg. Théâtre-Italien.
12	—	Dabedeilhe. Athénée royal de Paris.
12	—	Leprévost. Concert religieux. Salle Vivienne.
16	—	Boutibonne, 100, rue Richelieu.
17	—	L. Amat, salle Bernhart.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

ROSENHAIN. Op. 28. Deux morceaux de salon. N° 1. Nocturne. N° 2. Rondo-Valse. Chaque	6 »

Quadrilles et Valses.

MULLER. Les Rivales, valses caractéristiques, n° 1 2; chaque.	4 50
MUSARD. Souvenirs du Ranelagh, quad.	4 50
— Figaro, quad.	4 50
REDLER. Les Rats, quad.	4 50
— L'Etudiant, quad.	4 50
— La Lorette, quad.	4 50
STRAUSS. L'Etincelle, valse.	4 50
— Les Plaisirs de l'Allemagne, valse.	4 50
— Le Galop des Clowns.	2 50
— Op. 125. Les Etincelles électriques, valses.	4 50
— Op. 127. Les Chants du Danube, valses.	4 »
— Op. 129. Apollon, valses.	4 50
— Op. 129. Adélaïde, valses.	4 50
TOLBECQUE. 4 Quad. de la Reine de Chypre, chaq.	4 50
— Quad. Le Ménétrier de Paris.	4 50
VIMEUX. Quad. sur Richard-Cœur-de-Lion.	4 50
— Quad. Les Nuits de Paris.	4 50

Musique vocale.

BÉRAT. C'est demain qu'il arrive.	2 »
— La valse dans la prairie.	2 »
— L'aimer toujours, puis mourir	2 »
— Honneur et misère.	2 »
— Tu n'as pas d'amour.	2 »
— Parlons plus bas.	2 »
— Le Rendez-vous.	2 »
— Le Petit grand-seigneur.	2 »
— La Marquise de Hautonbas.	2 »
— Aux Armes, nocturne.	2 »
ALARY. Le Bonheur, mélodie.	2 »
— L'Innocent condamné.	2 »
— D'une infidèle.	4 50
— Quand la nuit couvre la terre.	3 75
— La Gita in gondola, duo pour soprano et basse.	6 »
— Viva Bacco! duo, idem, idem.	6 »
BLANGINI. La Chute des feuilles, mélodie.	5 »
BURGMULLER. Sauvez mon frère.	2 »
BOURGES. La Dernière heure.	2 »
— Le Miracle, villanelle.	2 »
— Sous le vieux chêne, pastorale.	2 »
BOULANGER. Je reste au village.	2 »
DONIZETTI. Héloïse et Abeilard, duo.	4 50
CONCONE. Après la tempête, duo pour deux sopr.	5 »
— Les Vendangeuses, nocturne.	3 75
GRAZIANI. Les Fileuses bretonnes.	4 50
GABUSSI. La Devineresse, duo.	4 50
— Page et châtelaine, duo.	3 »
HAAS. Le Templier, voix de basse.	3 »
— La Jeune mère.	2 »
LABARRE. Dors, mon Jésus.	2 »
— Expiation.	2 »
— Fleur d'Italie	2 »
— L'Anneau d'argent	2 »
— Si je t'aimais.	2 »
— Riez, jeunes filles.	2 »
— Les Jeunes filles et l'écho, nocturne.	2 50
— La Nuit, nocturne.	2 50
LACHNER. Les Voyageuses, nocturne.	4 50
— Le Talisman.	4 50
— Toujours toi.	3 »
LILLO. Zerline, boléro	3 »

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob.

Musique nouvelle, sur les motifs favoris de

LA REINE DE CHYPRE, d'HALEVY.

Partitions.

Grande partition . . . . . 300 »
Partie d'orchestre . . . . . 350 »
Ouverture à grand orchestre . . 15 »
La même en partition . . . . 18 »

Piano.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino facile . . . . 5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon. 6 »
HALEVY. Ouverture . . . . 6 »
BUNTEN (W.). Mosaïque, quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque . . 6 »
BERZ (J). Grande valse. . . 5 »
— Grande fantaisie brillante. 9 »
KALKBRENNER. Op. 157. Fantaisie élégante 7 50
LECARPENTIER. Op. 54. Fantaisie et variations brillantes. 6 »
— 33e et 34e Bagatelle. Ch. 5 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie brillante. 7 50
ROSELLEN. Op. 43. 3 airs de ballet : n. 1. Pas de trois ; n. 2. Chœur dansé ; n. 3. la Cypriote. Chaque. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 33. Morceau de concert, variat. brillantes . 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 35. Rondoletto. 6
— Op. 36. Divertissement. 6
— Op. 37. Variations de salon 9
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de *la Reine de Chypre*. . . . 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 64. Trois fantaisies. Chaque. . . . 6 »
— Op. 68. Grande fantaisie. . 7 50

Piano à 4 mains.

HALEVY. Ouverture . . . . 6 »
LECARPENTIER. Divertissement et variations. Chaque . 6 »
ROSENHAIN. Op. 34. Grand duo 9 »
WOLFF (Ed.). Grand caprice. . 9 »

Piano et Violon

CONCERTANTS.

PANOFKA. Mosaïque. Deux suites de mélanges des morceaux favoris. Chaque . . . 9 »

Violon.

PANOFKA. Grand nocturne brillant, avec acc. de piano. 6 »

Arrangements divers.

Airs pour violon seul 7 50
Airs pour 2 violons, 4 suites. Ch. 9 »
L'ouverture 4 50
Airs pour 2 cornets, 2 suites. Ch. 7 50
Airs pour cornet seul . . . . 6 »
Quatre quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque . . 4 50
— 2 flûtes, 2 violons, 2 cornets 4 50
— Pour le piano. Chaque. . 4 50
— A quatre mains. Chaque. 4 50

LA FAVORITE, de DONIZETTI.

Partitions.

Grande partition et partition d'orchestre. Chaque. . . 300 »
Partition pour piano et chant. Net. 40 »
— pour piano à 4 mains. . 25 »
— pour piano seul. . . 25 »
Ouverture à grand orchestre. . 15 »
— en partition. . . . 18 »

Piano.

DÉJAZET. Op. 28 Caprice brillant. 6 »
DONIZETTI. Ouverture. . . . 5 »
DUVERNOY. Op. 107. Rondo-Galop. . . . . . . 6 »
HELLER (Stéph.). Op. 22. Quatre Rondeaux faciles en 2 liv. Ch. 5 »
HUNTEN (F.). 4 airs de ballets : n. 1. Chœur dansé ; 2. Pas de trois ; 3. Pas de six ; 4. l'Espagnole. Chaque. . . . 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de cet opéra. . . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 150. Rondoletto. 7 50
LECARPENTIER. Op. 42. Variations brillantes. . . . 6 »
— 24e et 25e Bagatelle. Chaq. 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie. . 6 »
ROSELLEN. Op. 36. Fantaisie brillante. 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïques. 4 suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
SCHUBERT. Op. 31. Variations bril. et divertissement. Ch. 6 »
SOWINSKI. Op. 52. Morceau de concert. 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 43. Trois fantaisies. Chaque. . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements. Chaque. . 6 »
WOLFF (Ed.). Op. 37. Grand duo. 9 »

Piano et Violon

CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 103. Fantaisie. . . 7 50
PANOFKA. Mosaïques, 2 suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . . 9 »

Piano et Violoncelle.

SEELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental. 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 31. Divertissement avec accomp. de piano. . 6 »

Flûte.

WALCKIERS. Op. Fantaisie. . 10

Cornet à Pistons.

GALLAY. Op. 51. Fantaisie avec accomp. de piano. . . 7 50
SCHILTZ. Op. 101. 24e fantaisie avec accomp. de piano. . 7 50

Harpe.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie pour harpe seule. 7 50
— Op. 111. Duo pour harpe et piano. . . . . . . 12 »

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Air pour flûte, violon, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Airs pour 2 violons. 3 suites. Chaq. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 flûtes. 3 suites. Chaque. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets à piston. 2 suit. 7 50
Airs en harmonie. 2 suit. Chaque. 24 »
L'ouverture. . . . . 18 »
Airs pour violon seul. . . . 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . 6 »
Trois pas redoublés pour musique militaire. Chaque. . . . . 5 »
Deux quadrilles à grand orchestre. Chaque. . . . . 9 »
— — En quintette. Chaq. . 4 50
— — 2 flûtes, ou 2 violons, ou 2 cornets. Chaq. 4 50
— — Pour piano. Chaque . 4 50
A quatre mains. Chaq. 4 50

LE GUITARRERO, d'HALEVY.

Partitions.

Grande partition . . . . . . 150 »
Parties d'orchestre . . . . . . 200 »
Partition pour piano et chant. Net. 30 »
Ouverture à grand orchestre . . 15 »
— en partition. . . . . 18 »

Piano.

DOHLER. Op. 35. Divertissement. 7 50
HALEVY. Ouverture . . . . . 5 »
HELLER (Stephen). Op. 23. Quatre rondeaux faciles en deux livres. Chaque . . 6 »
HUNTEN (W.). Op. 33. Beautés du Guitarrero . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 151. Fantaisie brillante . . . 7 50
LECARPENTIER. 26e et 27e bagatelle. Chaque. . . 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie brillante. . . . . . 6 »
ROSELLEN. Op. 35. Fantaisie brillante 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 32. Rondoletto-valse. . . . 6 »
— Mosaïques, deux suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
SOWINSKI. Op. 55. Fantaisie brillante 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 47. Grande fantaisie 7 50
— Op. 49. Deux divertissements. Chaque . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

HALEVY. Ouverture . . . . . 5 »
LECARPENTIER. Op. 45. Divertissement. . . . . 6 »
WOLFF (Ed.) Op. 59. Grand duo. 9 »

Piano et Violon

CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 104. Fantaisie. . . 7 50
PANOFKA. Mosaïque, deux suites de mélanges des morceaux favoris. Chaque. 9 »

Piano et Violoncelle.

SELIGMANN. Op. 24. Divertissement espagnol . . 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 32. Deux nocturnes avec accompagnement de piano . . . 6 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Op. 102. 25e fantaisie avec accomp. de piano. 7 50

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse, 2 suites. Chaque. . . 12 »
L'ouverture . . . . 6 »
Airs pour flûte, violon, alto et basse. 2 suites. Chaque . . 12 »
L'ouverture . . . . 6 »
Airs pour 2 violons, 2 suites. Ch. 9 »
L'ouverture 4 50
Airs pour 2 flûtes, 2 suites. Ch. . 9 »
L'ouverture 4 50
Airs pour 2 cornets à pistons, 2 suites. Chaque. . . 7 50
Airs pour violon seul 7 50
Airs pour cornet seul . . . . 6 »
Airs en harmonie . . . . . 24 »
L'ouverture . . . . 18 »
Pas redoublé, valse et galop. Ch. 5 »
Deux quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque . . 4 50
— 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets 4 50
— Pour piano. Chaque. . . 4 50
— A quatre mains. Chaque. 4 50

Neuvième Année. — 1842. | 1842. — N° 16.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 17 avril 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELES, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



CINQUIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

Bruxelles, 10 avril 1842.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

MONSIEUR,

Beaucoup de temps s'est écoulé depuis ma dernière lettre concernant les impressions que m'a laissées la musique en Italie pendant l'excursion que j'y ai faite : une assez longue indisposition et des travaux relatifs à la publication du huitième et dernier volume de ma *Biographie universelle des musiciens*, m'ont obligé à faire cette interruption dans la publication de ces lettres. Je saisis le premier moment dont je puis disposer pour reprendre cette correspondance.

Avant de continuer l'examen auquel je me suis livré dans mes premières lettres, il est nécessaire que je dise un mot de la polémique qu'elles ont fait naître dans la *Gazette musicale de Milan*. Toute question qui touche d'une manière plus ou moins directe à l'amour-propre, disons à l'orgueil d'une nation, y excite toujours une certaine émotion. Je ne suis donc pas étonné de voir les rédacteurs d'une gazette italienne prendre la défense de la musique de l'Italie, et faire des efforts pour atténuer l'effet des opinions que j'ai manifestées, dans l'erreur où ils se trouvaient à l'égard de mes intentions. Ils n'ont vu dans ce que j'ai dit qu'une prévention nationale, un désir de rabaisser la musique italienne au profit de la musique française. Vos lecteurs, monsieur, savent ce qui en est : ils savent que les grands artistes de l'Italie, ses illustres compositeurs, ses anciennes et belles écoles de chant, n'ont pas en de plus ardents apologistes que moi; ils savent que mon admiration pour ces artistes et ces écoles m'a attiré d'assez rudes admonestations de la part des partisans exclusifs de la musique française ou de l'allemande. J'ajouterai que ceux qui me connaissent savent aussi qu'il n'y a point de préventions dans mon esprit, point d'étroites considérations d'honneur national à propos de la culture d'un art, point d'autre préférence enfin que celle du beau, dont j'ai peut-être acquis le droit de me faire l'appréciateur par mon ardent amour pour cet art et par les études incessantes d'une vie que je lui ai dévouée tout entière.

J'ai dit dans mes premières lettres, et je le répète encore, qu'en voyant l'Italie, je me suis mieux pénétré de la conviction que les Italiens sont en général mieux organisés pour la musique qu'aucun autre peuple; qu'ils ont

l'instinct de cet art au plus haut degré; et que cet instinct leur suffit souvent pour atteindre à des résultats qui sembleraient exiger des connaissances techniques. Que de fois j'ai entendu de simples amateurs chanter les morceaux les plus difficiles des opéras nouveaux, des duos, trios, quatuors, sans autre guide que leur oreille, sans autre étude de l'art du chant que l'habitude d'entendre chanter! cependant, à l'audition, vous les eussiez pris pour des artistes de profession, tant il y avait de sûreté, de nerf et d'entraînement dans leur exécution. Quelles circonstances ont pu faire descendre une population ainsi faite du rang élevé qu'elle occupait autrefois dans l'art? Quelles causes ont opéré la transformation de ses penchants artistiques, lui ont fait aimer le bruit qu'il détestait, substituer les éclats de voix et les cris à l'art du chant de Marchesi, de Crescentini et de Tacchinardi, et préférer la déclamation lyrique de l'ancien opéra français aux cantilènes ornées de fioritures, qui seules lui plaisaient il y a vingt ans? A la pureté de style si justement admirée dans les productions des grands maîtres des écoles de Rome, de Bologne et de Naples, qui donc a pu faire succéder ces suites d'harmonies incohérentes, ces dissonances sans résolutions, ces modulations forcées? A la richesse des formes, quelles causes ont fait préférer la monotonie des formules? Enfin, quelle influence funeste semble avoir anéanti sans retour le véritable style de la musique d'église, où l'Italie avait acquis une gloire incomparable? Questions plus faciles à poser qu'à résoudre, et dont la solution exigerait de trop longs développements pour l'étendue de ces lettres.

Mais, suivant la *Gazette musicale de Milan*, ces dégradations de l'art qui me font gémir ne seraient qu'un rêve de mon imagination. En vain lui objecterais-je que j'ai vu mes opinions partagées par les artistes italiens même les plus haut placés aux yeux de toute l'Europe, elle ne m'assurerait pas moins que les compositeurs dont elle a grossi la liste que j'avais donnée sont des hommes de génie et de talent; que l'art d'écrire n'est pas cultivé avec moins de succès dans les écoles d'aujourd'hui que dans les anciens conservatoires, et que les élèves de ces écoles ne sont pas moins habiles que ceux de Durante et Léo; enfin, aux opinions que j'ai avancées sur la valeur de quelques productions dramatiques, d'après l'analyse que j'en ai faite, et qui, je l'avoue, leur sont peu favorables, elle opposerait de simples dénégations, comme elle l'a fait, et se réjouirait de m'avoir *réfuté*, comme cela lui est arrivé dans un de ses derniers numéros. A tout cela pourtant j'ai une réponse à faire : c'est que c'est mal entendre les intérêts de sa nation que de vanter son déclin, et qu'on peut ainsi faire naître des doutes sur la réalité des prospérités d'autrefois. Il ne faut pas se servir des mêmes termes en parlant des œuvres de Cimarosa ou de Rossini et de celles de leurs faibles successeurs; car, sans élever celles-ci, on risque d'abaisser les autres. L'évidence ne se démontre pas, mais elle pénètre dans l'esprit, par cela seul qu'elle est l'évidence, et y établit d'invincibles convictions. Cette évidence m'a saisi dans l'examen que j'ai fait de la situation actuelle de la musique en Italie, et c'est elle qui m'a dicté ce que j'en ai dit. Mais en même temps j'avais une certitude que rien ne saurait ébranler : c'est qu'une nation telle que l'italienne sera toujours prête à ressaisir le sceptre de la domination artistique dès que les circonstances lui deviendront plus favorables.

Je ne terminerai pas sur ce sujet sans faire remarquer que la *Gazette musicale de Milan* a pour excuse de son langage, dans la polémique dont il s'agit, sa position, la nouveauté de son existence, et le caractère impressionnable de la nation à qui elle s'adresse. Il lui faut un public qui lui soit favorable dans son début, et le meilleur moyen de se le concilier est de défendre ses goûts contre les attaques d'un étranger, qu'on est fort disposé à considérer comme malveillant par cela seul que son langage n'est pas celui de la louange. Malgré mes vives sympathies pour l'Italie, je n'ai pas dû m'étonner qu'on m'ait représenté dans la *Gazette* comme son détracteur.

Après cette réponse, la seule que je ferai à tout ce qui pourra être écrit contre mes Lettres sur la situation actuelle de la musique en Italie, je vais continuer de vous communiquer le résultat de mes observations sur ce sujet, et je m'occuperai particulièrement ici de l'exécution en ce qui concerne l'art du chant.

Dans la *Revue musicale* et dans d'autres ouvrages, j'ai présenté le tableau de la prospérité des anciennes écoles de chant chez les Italiens : je ne reviendrai donc pas ici sur ce sujet, me bornant à faire remarquer que l'art de ces anciennes écoles consistait à développer d'une manière normale les qualités naturelles de l'organe vocal, à lui faire produire sans effort toute la sonorité dont il est susceptible, à en modifier la puissance par des nuances expressives et délicates, enfin à réunir la légèreté de la vocalisation à la fermeté de l'émission du son, à tous les degrés d'intensité. Cet art exigeait des études longues et patientes. Pour comprendre ce qu'elles demandaient de persévérance, il faut avoir entendu quelques uns des artistes célèbres, derniers produits des méthodes excellentes des anciens maîtres, dans l'inconcevable perfection de talent dont les chanteurs de nos jours n'ont pas même l'idée.

Bien des causes ont contribué à l'anéantissement des écoles où se formaient les grands chanteurs d'autrefois : l'une des plus funestes a été l'anéantissement des revenus des églises dont les chapelles offraient une retraite aux chanteurs émérites des théâtres, qui allaient s'y livrer à l'enseignement. Le mal qui devait en être la conséquence ne s'est pas manifesté tout d'abord, parce qu'il y avait encore çà et là à Rome, à Naples, à Venise, des maîtres élevés dans les principes qui avaient formé tous les grands chanteurs du XVIIIe siècle ; mais insensiblement ils disparurent, et des transformations de goût s'opérant aussi par degrés dans la musique italienne, le néant de la situation actuelle a dû se montrer enfin : quelque pénible que soit l'énonciation d'un tel fait, on ne peut se dissimuler qu'il n'y a plus d'école de chant en Italie, et qu'on n'y entend plus de chanteurs dont l'éducation ne soit imparfaite ou complétement nulle, bien que les Italiens n'aient rien perdu de l'admirable disposition naturelle qu'ils ont pour l'art du chant.

M. le ministre de l'intérieur du royaume de Belgique m'avait donné pour mission expresse de chercher pendant mon voyage un maître de chant pour le Conservatoire de Bruxelles, dans la supposition que M. Géraldy ne pourrait donner à cette école plus de temps qu'il ne lui en avait consacré dans les années précédentes. Dès mon arrivée à Milan je m'occupai de cet important objet, et j'en parlai à M. Vaccaj, censeur des études au Conservatoire de cette ville, qui, par ses connaissances spéciales dans l'art du chant, pouvait me fournir de bons renseignements à cet égard. Il ne me laissa point ignorer les difficultés que je

rencontrerais à l'accomplissement de mes desseins, me parla de la faiblesse des études dans son école pour cette branche de l'art, surtout dans l'enseignement des hommes, et me dit que si je pouvais rencontrer l'artiste dont j'avais besoin, ce ne serait qu'à Naples. Mes infructueuses recherches à Venise, à Bologne, à Florence, à Rome, me prouvèrent qu'il ne s'était pas trompé sur les ressources de ces villes pour l'art du chant. Cependant je conservais quelque espoir, parce que je n'avais point encore visité Naples; mais arrivé enfin dans cette ancienne capitale du monde pour le chant dramatique, toutes mes illusions se dissipèrent, et j'acquis la triste conviction de la vérité que j'ai annoncée plus haut.

Deux hommes me furent pourtant signalés à Naples, comme étant les seuls qui pussent répondre à mes vues : le premier était M. Busti, chargé de l'enseignement du chant au Conservatoire. Élève de Nozzari, il a reçu la tradition de quelques bons préceptes de l'art du chant; mais trop jeune pour avoir entendu la mise en pratique de ces préceptes par de grands chanteurs dans la force de leur talent, il comprend lui-même le désavantage de la position des professeurs de chant de l'époque actuelle, et m'en parla sans détour, ne me laissant point ignorer que tous ceux que je pourrais rencontrer seraient dans la même catégorie. Quant à lui, le plus intelligent et le plus capable de tous ceux que j'ai vus, sa position au Conservatoire, sa nombreuse clientèle à Naples, et ses relations de famille ne lui auraient point permis d'accepter des propositions pour se fixer à l'étranger. M. Basadonna, tenor du théâtre *Saint-Charles*, qui avait de grands succès à la scène il y a quelques années, mais dont la carrière est maintenant compromise par une maladie de la voix, était la seconde personne qu'on m'avait indiquée comme la dernière ressource de l'enseignement du chant dramatique de l'Italie. Je le vis, et je trouvai en lui un homme distingué par l'esprit, par l'éducation, un bon musicien, un instinct fin et délicat, une grande intelligence, mais une éducation vocale où cette intelligence avait eu plus de part qu'une étude systématique des difficultés de l'art du chant. Il avait désiré que je l'entendisse au théâtre avant de causer sérieusement de la mission dont j'étais chargé. Comme tous les chanteurs dont l'organe a reçu une mortelle atteinte, il se flattait de l'espoir de sa guérison, et cet espoir lui faisait recevoir avec froideur toute proposition de le fixer dans l'enseignement. Après l'avoir entendu, je restai persuadé, comme je le suis depuis long-temps, qu'il n'y a point de remède pour les maladies du larynx, et je vis ce qui manquait à M. Basadonna pour en faire un bon professeur de chant, quoique je le considère d'ailleurs comme un artiste de beaucoup de mérite.

Pendant mon séjour à Naples, vingt autres maîtres de chant, qui avaient entendu parler de ma mission, vinrent me trouver et m'offrir leurs services pour le Conservatoire de Bruxelles; je causai avec tous et en entendis quelques uns; mais tous me donnèrent la preuve qu'ils ne me comprenaient même pas lorsque je leur parlais des principes fondamentaux de l'ancien art du chant.

Cet art se réduit maintenant à la plus puissante émission possible de son, sans égard pour les limites naturelles de l'organe, et à une bonne prononciation. Heureux donc le chanteur qui possède une belle et puissante voix! Heureux le ténor qui peut faire résonner avec force, dans es vastes salles de Saint-Charles et de la Scala, le *la* et le *si* bémol de poitrine! celui-là ne doit point douter de ses succès. Il n'y en a plus d'autre possible pour des chanteurs italiens; et la plupart sont si bien convaincus que ce mérite est le seul qui leur soit nécessaire, que ceux qui le possèdent ne se donnent plus même la peine de faire des études. C'est ainsi que le tenor Fraschini, maintenant à Saint-Charles, de Naples, excite souvent des transports d'admiration par la puissance de ses poumons sans jamais avoir reçu les leçons d'un maître. Il était choriste à Pistoie, il y a trois ans, et son traitement annuel ne s'élevait guère au-dessus de 4 ou 500 francs. On devait jouer un jour *Otello*, mais on n'avait point de *Iago*. Sur la demande de l'entrepreneur, Fraschini consentit à chanter ce rôle. Or, il y avait dans la salle un de ces correspondants de théâtre qui, dans toute l'Italie, sont à l'affût, non des chanteurs, mais des voix. Celle de Fraschini produisit tant d'effet sur le public, que ce correspondant fit au jeune choriste la proposition d'un engagement de premier ténor dans une ville de second ordre, et avec des appointements fort minimes, mais avec de belles promesses pour l'avenir, si le succès répondait à son attente. Fraschini accepta; il réussit, et dans chaque saison ses avantages augmentèrent. Parvenu jusqu'à la scène de Saint-Charles, où ses éclats de voix excitent des transports d'admiration, il reçoit en ce moment 3,500 fr. par mois de l'administration de ce théâtre. Quel serait, je vous prie, le critique assez hardi pour faire entendre à cet homme qu'il ne sait pas chanter? Sans insulter sa modestie, on peut être assuré qu'il considérerait ce critique comme atteint de folie.

Et qu'on ne croie pas que je cite à plaisir un fait isolé, unique dans l'histoire contemporaine des théâtres de l'Italie. Les plus célèbres acteurs de nos jours offrent plusieurs exemples d'une éducation vocale aussi négligée : Mariani, par exemple, né d'une famille honorable de Florence, et destiné par ses études à la profession d'avocat, fut détourné de cette carrière par ses amis, qui, frappés de la beauté de sa voix, lui donnèrent le conseil d'entrer au théâtre, où les succès et la fortune ne pouvaient lui manquer. L'événement a justifié leurs prévisions : Mariani, sans études, est aujourd'hui le premier ténor de l'Italie, et déjà ses économies sont considérables.



Malheureusement, ou peut-être heureusement, le système des *sons poussés* qui compose aujourd'hui tout l'art du chant, amène promptement la détérioration des voix les plus robustes : cinq ou six années d'exercice composent maintenant toute leur durée. Cette consommation effrayante de chanteurs en herbe menace de ruine tous les théâtres de l'Italie. Partout j'ai rencontré des artistes renommés dont la voix était fatiguée ou insuffisante : quelques uns avaient même été forcés de s'éloigner de la scène dès l'aurore de leur carrière. Ainsi, madame Schoberlechner, après avoir chanté avec de grands succès à Milan pendant quelques saisons, s'est retirée mourante dans une maison de campagne à la fleur de l'âge, et a perdu pour toujours l'instrument qui lui promettait encore bien des triomphes dans l'avenir. Eh! comment pourrait-il en être autrement? Quelle constitution assez robuste pourrait résister à ces émissions violentes de voix qui seules émeuvent le public, à ces cris rendus d'autant plus nécessaires que, non contents du bruit de leur orchestre, les compositeurs mettent à chaque instant sur la scène le vacarme de la bande militaire?

Les opéras de Rossini ont disparu de la scène italienne; mais lors même que l'usage immodéré qu'on a fait pendant vingt-cinq ans des œuvres de ce grand artiste et diverses circonstances que j'ai déjà indiquées n'auraient pas amené la révolution du goût qui s'est opérée dans ces derniers temps, l'anéantissement complet de l'art de la vocalisation et de l'art de phraser aurait rendu impossible l'exécution de ces ouvrages. A Padoue, où mademoiselle Novello, cantatrice anglaise de mérite, avait été pour quelques représentations, on voulut jouer je ne sais quel opéra de Rossini pour lequel il fallait un bon *basso* qui sût chanter cette musique; mais il ne se trouva personne ni dans la compagnie, ni à Venise, ni à Milan, qui pût essayer, et il fallut avoir recours au vieux Bolticelli, retiré depuis plusieurs années à Padoue, dont la voix, ménagée par un bon régime de chant et une bonne éducation vocale, parut formidable, et causa autant d'étonnement que de plaisir.

Parmi les chanteurs qui obtiennent aujourd'hui les plus beaux succès sur les théâtres en Italie, on remarque Moriani, Salvi, Fraschini, Ronconi, Coletti, mesdames Frezzolini, Strepponi, Novello et Hallez. Aucun de ces artistes ne se trouvait à Milan lorsque j'y passai; c'était la saison d'automne; la troupe était faible, et la salle plus souvent vide que remplie. L'opéra de la saison était la *Vestale* de Mercadante. Madame Fink-Lohr, qu'on a entendue autrefois à Paris, était chargée du rôle de *Julia*; elle a fait des progrès. Mademoiselle Brambilla représentait la grande vestale. Celle-ci ne manque pas de chaleureuses intentions; mais cette chaleur est exagérée, grimacière. Guasco, ténor qui, je crois, a dû être engagé pour le théâtre italien de Paris, chantait le rôle de *Licinio*. Il a de la voix; mais c'est un chanteur médiocre qui ne sait pas se régler, et qui vise toujours à l'effet à tout prix. En somme, il y avait peu de plaisir à prendre à l'audition de tout cela.

A Bergame, c'était la foire, et la compagnie était une des meilleures que j'aie entendues en Italie. On y jouait *Marino Faliero*, de Donizetti; Salvi, Coletti et la Strepponi étaient les chanteurs principaux. Pour l'ancienne musique, la voix du premier aurait été suffisante; pour les cris de nos jours, elle est trop faible. Cet acteur est doué d'un bon sentiment, d'un instinct tout musical; mais les efforts auxquels il se livre pour acquérir une puissance de son factice, nuit à la pureté de la phrase, et l'oblige à respirer trop souvent. Coletti, anciennement attaché à la chapelle de Saint-Pierre, à Rome, et à qui l'on a reproché une manière lourde dans ses débuts, est maintenant un des meilleurs artistes de l'Italie. L'émission de sa voix est puissante sans effort; il la pose bien, et son chant a de la largeur. J'ai retrouvé Coletti à Bologne peu de temps après; il y a obtenu de grands succès. La Strepponi est certainement une femme bien organisée : elle a de l'âme, de l'expression; mais déjà sa voix est inégale et fatiguée. On m'a dit qu'il en est de même de la Frezzolini, aujourd'hui madame Poggi. Elle ne chantait pas pendant mon séjour en Italie, et elle avait été obligée de rompre son engagement avec le théâtre de Milan pour le carnaval, parce qu'elle était enceinte.

A Bologne, l'entreprise du théâtre *Comunale* avait choisi la *Lucrèce Borgia* pour la saison, et Moriani, Coletti et mademoiselle Novello pour les principaux rôles. Je viens de dire mon opinion sur Coletti; à l'égard de Moriani, dont la voix laissait déjà entrevoir quelque fatigue, il est aisé de comprendre que c'est à la beauté de son organe qu'il a dû principalement ses succès. Il est assez remarquable que ce chanteur n'ait pas réussi à Naples, où l'on montre tant d'indulgence pour le ténor Fraschini. Mademoiselle Novello, qui, après des études faites avec soin à Paris et à Londres, est devenue élève de M. Micheroux, à Milan, a fait de grands progrès sous ce professeur distingué. Elle vocalise bien, et phrase avec autant d'intelligence que de goût.

Je n'ai rien à dire de Florence ni de Rome, car aucun artiste de nom ne s'y trouvait. A Naples, on comptait dans la troupe de Saint-Charles les ténors Fraschini et Basadonna, Colini, plutôt baryton que basse, madame Marini et mademoiselle Hallez. Fraschini, âgé de vingt-quatre ans, possède, comme je l'ai dit, une voix énergique, puissante et juste; mais il ne sait ni les principes de la vocalisation, ni ceux de la mise de voix, ni l'art de phraser et de respirer. A chaque instant, non seulement il coupe la phrase, mais même les mots, par la reprise de la respiration. Je n'ai rien à ajouter de ce que j'ai dit de Basadonna. Colini était autrefois attaché à la chapelle de Saint-Pierre-du-Vatican. Une heureuse idée l'a poussé à quitter cet emploi pour le théâtre. Sa voix est assez bonne; mais il chante avec lourdeur, d'une manière monotone, manque d'agilité dans la vocalisation, et fait avec profusion les gestes les plus ridicules.

Madame Marini, fort maltraitée par les Napolitains, ne manque pourtant pas de talent. Elle est élève de bonne école, et vocalise bien; mais on ne lui tient pas compte de ce mérite, à cause de sa froideur et de la monotonie de son chant. Son heureuse rivale, mademoiselle Hallez, maintenant à Bologne, est élève du Conservatoire de Paris. Elle était auparavant à Palerme, où elle était en rivalité avec mademoiselle Francilla Pixis. La lutte devint si violente entre leurs partisans, que l'administration fut obligée de rompre les engagements. J'ai entendu mademoiselle Hallez dans *Saffo*, opéra écrit par Pacini, à Naples, pour Francilla Pixis. Sa voix m'y a paru faible, mais cette jeune cantatrice a beaucoup d'intelligence et de sentiment dramatique.

Dans une prochaine lettre, je parlerai de l'exécution générale de la musique en Italie.

Agréez, etc.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

III.

LE MARIAGE.

Est-il bon ou mauvais que l'artiste se marie? question délicate et complexe, sur laquelle les opinions sont divisées; mais sur quoi ne le sont-elles pas?

Le fils d'un pauvre mouleur de figures, le seul sculpteur dont l'Angleterre puisse opposer la gloire à celle des Girardon, des Cartellier, des Dupaty, John Flaxman s'était élevé par son enthousiasme ardent et précoce, par ses efforts obstinés, bien au-dessus de l'échoppe paternelle. Faible de corps, mais vigoureux de résolution et de courage, il avait bravé les passe-droits, les injustices,

que les professeurs de l'Académie royale de Londres ne lui épargnèrent pas : il avait lutté contre la misère, cette autre injustice bien plus grande et plus cruelle encore, quand elle frappe le talent et l'activité. Méconnu lui-même, il avait tracé le modèle d'un monument à l'infortuné Chatterton, qui ne s'était pas senti assez d'énergie pour triompher de l'indigence et du dédain.

Enfin, après de longs combats, ayant conquis l'indépendance, mais non la fortune, à l'âge de vingt-sept ans, John Flaxman se maria. La jeune fille qu'il épousa, nommée Anne Denman, semblait faite exprès pour être la femme d'un artiste : son goût, son savoir égalaient sa bonté, ses vertus. Flaxman se livrait avec délices à la jouissance d'un bonheur qui se conciliait avec ses espérances d'avenir, lorsqu'un jour le président de l'Académie, sir Josué Reynolds, le rencontre et lui dit brusquement :

— J'apprends que vous êtes marié ; si cela est vrai, vous êtes *coulé comme artiste !*

Flaxman rentre chez lui, s'assied auprès de sa femme, et lui prenant la main :

— Je vous apporte, lui dit-il avec un sourire mêlé de tristesse, une fâcheuse nouvelle... Je suis *coulé comme artiste ! !...*

— Eh ! comment cela s'est-il fait ?... Quelle en est la cause ? s'écrie la jeune femme.

— Cela s'est fait à l'église, par l'entremise d'Anne Denman !... Je le tiens de sir Josué Reynolds, qui vient de me l'apprendre.

Les jeunes époux ne tardèrent pas à se rassurer : Flaxman avait en lui de quoi faire mentir l'oracle, et il protesta par une multitude de chefs-d'œuvre contre le mot du président.

Examinons ce mot : *Coulé comme artiste*, par la seule raison que l'on prend femme !

Est-ce à dire que la morale et l'art soient tout-à-fait incompatibles, que par état l'artiste soit obligé de tenir constamment son âme ouverte à toute espèce d'émotions, de passions, et qu'en aliénant sa liberté il commette un suicide ?

Est-ce à dire que trop d'écueils bordent sa carrière, que trop de hasards environnent chacun de ses pas pour qu'il se fasse l'unique appui d'une famille entière ?

Il n'est pas de règle absolue : la solution du problème dépend de l'âge, du caractère et de la position de l'artiste. Mais en thèse générale il est dangereux pour lui de s'enchaîner trop tôt, de s'emprisonner trop jeune, de *se claquemurer aux choses du ménage*. Au contraire, il lui sera toujours utile d'avoir personnellement recueilli beaucoup d'impressions, d'avoir beaucoup aimé, beaucoup souffert, d'avoir passé par beaucoup de drames, à condition que les drames soient finis, car, tant qu'ils durent, la préoccupation est trop forte et absorbe toutes les facultés.

Souvent l'amour produit un double effet : en même temps qu'il détourne du travail il en inspire le goût ; en même temps qu'il consume les instants nécessaires pour amasser de la gloire, il en redouble le besoin. Alfieri, cet artiste passionné pour les femmes, la poésie et les chevaux, en fait l'observation dans ses mémoires : « Une » chose étrange, dit-il, c'est que jamais je ne sentis se ré» veiller dans mon esprit et dans mon cœur une certaine » passion pour l'étude, une certaine effervescence fou» gueuse d'idées créatrices, si ce n'est dans le temps où » mon cœur était fortement pris par l'amour, lequel, bien » qu'il me détournât de toute application intellectuelle, » m'en donnait le désir, en sorte que jamais je ne me » croyais aussi capable de réussir dans un genre quel» conque de littérature que lorsque j'avais un objet ten» drement chéri à qui je pusse rapporter comme un tri» but les fruits de mon génie. »

Ce même Alfieri nous apprend comment l'idée d'écrire une tragédie lui tomba par hasard dans la tête. Depuis long-temps il brûlait d'un indigne amour pour une femme qui le tenait dans l'esclavage le plus triste et le plus honteux. Toutes ses journées se passaient auprès de cette femme, sans autre variété que de violentes colères et des querelles sans cesse renaissantes. Quelques années de ce régime insupportable et odieux lui procurèrent une maladie nerveuse si extraordinaire que les mauvais plaisants de Turin ne manquèrent pas de dire qu'il l'avait inventée exprès pour lui. A peine remis de cette terrible maladie, il reprit son esclavage, et bientôt ce fut à sa maîtresse à souffrir, à garder le lit. La nature de son mal exigeant le repos le plus absolu, le silence le plus profond, Alfieri se tenait assis près d'elle du matin au soir sans ouvrir la bouche, sans articuler une syllabe. Pendant une de ces ennuyeuses séances, quelques feuillets de papier lui tombèrent sous la main, et, sans trop savoir ce qu'il faisait, sans y avoir jamais pensé d'avance, il se mit à écrire une scène de n'importe quoi, tragédie ou comédie ; seulement ce que traçait sa plume avait la forme d'un dialogue, ses lignes ressemblaient à des vers, et il avait donné à ses trois interlocuteurs les noms de Cléopâtre, de Photin et de Lachésis. Le dialogue se continua tant qu'il y eut du papier blanc. La malade vint à guérir, et l'auteur déposa son œuvre sous le coussin d'une bergère, où il l'oublia, et d'où il ne la tira que plus d'une année après, en rompant avec sa maîtresse. De cette informe ébauche plusieurs fois recommencée sortit une tragédie à peu près régulière ; de cette bizarre circonstance naquit un grand poëte ! A quoi tient donc la capricieuse faculté qu'on appelle vocation, génie ? et comment décider souverainement que telle ou telle condition sociale est plus propre que toute autre à la développer, à l'agrandir ?

Sous le point de vue de l'art, le mariage a-t-il besoin d'être défendu ? Faut-il combattre le gothique préjugé qui faisait du libertinage l'attribut essentiel du génie ? Faut-il parcourir la légende des grands artistes que le mariage n'a pas arrêtés dans leur essor ? Toute la question est dans le caractère que leur a départi la nature. Ceux-ci ne vivent que par un continuel désir de plaire et de se faire aimer, que par la crainte de perdre ce qu'ils possèdent ; ceux-là cherchent de préférence une tranquillité de pensée, une sécurité d'affections, sans laquelle leur esprit ne s'appartient pas. Aux premiers le célibat ; aux seconds le mariage !

Mais chez les artistes les mariages heureux ne sont pas communs ; le sont-ils beaucoup plus chez les gens du monde ? Madame de Staël ne considérait-elle pas le bonheur dans le mariage comme une sorte d'idéal presque impossible à réaliser, et l'auteur d'un livre spécial sur la matière n'en a-t-il pas savamment déduit les motifs ? « Pourquoi, se demande M. de Balzac, un mariage heu» reux est-il donc si peu fréquent ? Ce phénomène du » monde moral s'accomplit rarement par la raison qu'il » se rencontre peu de gens de génie. Une passion dura» ble est un drame sublime joué par deux acteurs égaux » en talents, un drame où les sentiments sont des catas-

» trophes, où les désirs sont des événements, où la plus
» légère pensée fait changer la scène. Or comment trouver
» souvent, dans ce troupeau de bimanes qu'on nomme
» une nation, un homme et une femme qui possèdent au
» même degré le génie de l'amour, quand les gens à ta-
» lent sont déjà si clair-semés dans les autres sciences, où
» pour réussir l'artiste n'a besoin que de s'entendre avec
» lui-même? »

La femme de l'artiste a sans contredit une mission plus grande, plus difficile que les autres femmes : il lui faut plus de patience, de résignation, de courage, d'intelligence qu'à toutes ses pareilles. Au lieu d'être protégée, c'est souvent elle qui protége; c'est elle qui administre, qui prévoit, qui calcule; et c'est elle qui souffre des inégalités d'humeur que produit la fièvre artistique. Mais aussi n'est-ce pas elle qui jouit le plus vivement de la gloire apportée par le mari dans la communauté conjugale? N'est-ce pas sur elle que rejaillit tout l'éclat des succès? N'est-ce pas à elle que reviennent tous les hommages? N'a-t-elle pas toutes les roses d'une couronne dont les épines ont été douloureusement enlevées par son mari?

Parmi les nuances infinies des caractères de femmes qui ont lié leur destinée à celle d'un artiste, il y en a deux principales, se distinguant par l'opposition la plus tranchée. Observez de près cette espèce d'être humain que dans la classification générale je rangerai volontiers sous la dénomination de *femme du grand homme*, et vous reconnaîtrez en elle deux penchants bien divers, deux habitudes bien opposées, l'une d'admiration et d'enthousiasme, l'autre de critique et de dénigrement.

1° La *femme du grand homme*, vouée au genre admiratif par instinct, par conviction, ne voit dans le monde entier que son mari, n'admet que lui, ne comprend que lui. Sans cesse en extase devant lui, elle l'encense, le divinise, et ne souffre pas que nul profane découvre une tache dans son soleil. Tout ce qu'il a fait est beau; tout ce qu'il fait est sublime; tout ce qu'il fera est sans égal. Si par hasard un ami se permet de glisser une légère observation sur le dernier œuvre du grand homme, sur la dernière solennité dans laquelle il s'est révélé au monde, cet ami est un traître, un perfide : il faut lui fermer la porte à tout jamais. Si un journaliste ne loue que froidement et avec réserve, tous les journalistes sont des misérables, qui méritent la potence et qui l'obtiendront. Si l'on distribue des faveurs et que le grand homme n'en reçoive pas la plus éclatante, s'il y a une place à donner, et qu'on pense à en pourvoir un autre que le grand homme, alors c'est le gouvernement qui est traité comme les journalistes, à cela près qu'au lieu de la potence, on le menace d'une révolution. Que le grand homme ait rencontré dans sa vie quelques ennemis, quelques détracteurs, qui plus tard viennent à s'amender, il leur pardonnera sans peine, et les recevra en grâce, sa femme jamais! La gloire de son mari lui est trop chère, son honneur trop précieux pour qu'elle transige avec ceux qui lui ont porté la plus légère atteinte! Elle dira même à ce propos que son mari est trop bon, trop faible, qu'il se laisserait piller, voler sans se plaindre, et que c'est le seul défaut qu'elle lui connaît.

2° L'autre *femme du grand homme*, naturellement portée au rôle de mentor, guindée au ton de pédagogue, trouve toujours que son mari ne fait pas ce qu'il devrait faire, qu'il ne travaille pas assez, qu'il se néglige trop, qu'il pourrait gagner beaucoup plus, qu'il se laisse dépasser par tout le monde, etc., etc., etc. Je ne saurais énumérer tous les petits griefs qu'elle invente et qu'elle accumule pour les jeter au nez du grand homme, lorsqu'il vient à regagner son logis. Pour elle, toutes les critiques des journaux sont exactes; leurs éloges ne sont dus qu'à la complaisance et à l'amitié. Si le grand homme continue, il n'aura bientôt plus, suivant elle, ni réputation, ni fortune, et Dieu sait ce que la maison deviendra!

Quel est de ces deux caractères, l'un *louangeur à l'excès*, l'autre *censeur téméraire*, le plus dangereux et le plus pénible à l'artiste, qui se connaît et s'estime ce qu'il vaut? L'un pourrait aveugler les faibles, l'autre décourager même les puissants : ils n'auraient d'utilité que dans une application providentielle, savoir : du premier à l'artiste qui doute toujours; du second à celui qui ne doute jamais. Et encore n'est-il pas sans exemple que ces deux caractères se mêlent, se combinent entre eux, et que la *femme du grand homme* soit à la fois louangeuse et enthousiaste devant le public, maligne et dénigrante dans le particulier.

De tout ce qui précède, il est simple de conclure que l'artiste doit réfléchir plus que tout autre avant de se marier, et malheureusement la loi de la nature est, en général, d'agir sans réflexion. Plus que tout autre, il doit étudier son propre caractère avant de se donner une moitié qui ressente les contre-coups de ses fortunes diverses, des enfants, dont il lui faudra, toute affaire cessante, gagner le pain quotidien. Plus que tout autre, il doit prendre garde au caractère de sa femme, car il y va non seulement de son bonheur, mais, jusqu'à un certain point, de son talent et de ses succès.

Paul SMITH.

HUITIÈME ET DERNIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Celui-ci commençait par la symphonie en *si* bémol de Haydn (52me), et finissait par la symphonie en *ré* majeur de Mozart (6me). Quand on a nommé ces deux compositions on a tout dit; ce n'est pas notre faute si le programme n'offre cette fois au critique rien de neuf à exprimer. Les fragments du septuor de Beethoven, exécutés par tous les violons, altos, violoncelles et toutes les contrebasses de l'orchestre, ne peuvent davantage donner lieu à des observations intéressantes; restent le finale d'*Eurianthe* et l'air d'*Oberon*, chantés l'un et l'autre par madame Viardot. Eh bien! dans le premier, la cantatrice a fait preuve d'une extrême légèreté de vocalisation, et dans le second d'un grand sentiment dramatique; on aurait désiré peut-être plus d'ardeur et d'élan de sa part dans la péroraison de ce bel air où le compositeur a rendu la joie passionnée avec autant de bonheur au moins qu'il l'avait fait auparavant dans le fameux air d'Agathe au second acte du *Freyschutz*. C'est tout ce que je puis en dire, en ajoutant toutefois que le chœur d'*Euryanthe* a été bien exécuté, et que le public qui, il y a deux ans, s'avisa, pour se distraire un peu sans doute, de chuter ce délicieux morceau, l'a trouvé de son goût cette fois et vigoureusement applaudi. C'est apparemment qu'il y a public et public, comme bassons et bassons, comme fagots et fagots; c'est que les concerts se suivent et ne se ressemblent pas, quoiqu'on affirme le contraire de toute part.

Madame Viardot a obtenu en outre un succès magnifique au concert de Thalberg; trouvera-t-elle en Espagne, où l'appelle un récent engagement, une appréciation aussi juste, une admiration aussi chaleureuse de son beau talent? Le doute est permis. Les Espagnols sentent vivement, mais leur éducation musicale est bien arriérée. Ils diffèrent en cela de certains peuples du Nord qui ignorent la musique, mais dont l'organisation est telle, qu'on se demande s'ils ont du sang dans les veines, et s'ils sont pourvus d'un système nerveux. Et rien n'est plus nécessaire aux grands artistes, pour qu'ils puissent développer la puissance de leurs facultés, que la certitude qu'un lien sympathique les unit à leurs auditeurs. On raconte que le célèbre acteur anglais Garrick, jouant un soir avec une grande négligence le rôle d'Hamlet devant une salle à demi-pleine de spectateurs, s'anima tout-à-coup au troisième acte, et s'éleva à une hauteur où, dans ses plus beaux jours, il était rarement parvenu. Les autres acteurs ne savaient à quoi attribuer ce changement inattendu, cette exaltation, ce sentiment profond, ces élans sublimes de Garrick succédant à sa récitation tiède et monotone des premiers actes. Il avait aperçu dans le parterre un homme de lettres dont l'esprit et le sentiment des arts lui inspiraient autant de respect que d'admiration, et aussitôt le grand acteur saisi d'enthousiasme s'était mis à jouer *pour cet homme seul.*

On trouverait sans doute dans l'histoire des grands musiciens bien des exemples analogues.

H. BERLIOZ.

CONCERTS.

M. Hippolyte Arnaud.

En présence des innombrables concerts qui surgissent de tous côtés dans Paris et dans la France, ce ne serait pas une question d'un médiocre intérêt que celle de savoir si une nation sous l'empire d'un tel mouvement musical est en voie de progrès vers la civilisation, ou si ce n'est point plutôt un signe d'affaiblissement et d'extinction de toute vigueur, de tout esprit national. L'Italie, qui fut reine du monde par les armes et la politique, se consola de la perte de cette royauté en régnant par l'harmonie et la mélodie : c'est à peine si elle peut soutenir encore de sa main avilie ce sceptre artistique, et surtout celui de la musique, le plus sensuel de tous les arts. Rivalisons donc dans sa puissance harmonique la molle et servile Italie; effaçons-la même s'il est possible, et parlons de chanteurs, d'instrumentistes et de leurs concerts. Celui qu'a donné M. Hippolyte Arnaud dans la salle de la rue de la Victoire, samedi 9 avril, a été fort brillant par les solistes qui s'y sont fait entendre, et les nombreux auditeurs qui garnissaient la salle de M. Henri Herz.

M. Hippolyte Arnaud, qu'il ne faut pas confondre avec une foule d'Arnaud, ses homonymes, qui sont aussi musiciens, est un chanteur de société fort agréable; il semble venir en ligne directe des Romagnesi, des Bruguière, des Boulanger-Kunzé, des Richelmi et autres chanteurs gracieux qui furent jetés dans le monde musical pour enchanter les dames de leurs accents flatteurs et quelque peu maniérés. Si M. Arnaud laisse désirer un peu plus d'énergie et de chaleur dans l'émission de sa voix, cela ne l'empêche pas d'être un excellent professeur de chant. Il a dit avec mademoiselle Lia Duport un joli duo de *Cosimo*, un autre duo presque pastoral intitulé : *Allons au champs*, toujours avec la même partner, et cela de manière à se faire justement applaudir. Mademoiselle Lia a continué sa moisson d'applaudissements en chantant d'une façon brillante, comme elle chante toujours, un air italien; puis le bénéficiaire a repris, seul, la parole vocale dans un grand air des *Chaperons blancs*, de M. Auber, et quelques romances ou chansonnettes, qu'il a dites, surtout celle intitulée *le Miracle* de M. Maurice Bourges, avec beaucoup de grâce et d'esprit. Secondé par MM. Alard, Verroust, Tagliafico, Lacombe, et ainsi que nous l'avons dit, par mademoiselle Lia Duport, qui semble maintenant la cantatrice obligée de toute séance musicale intéressante, M. Hippolyte Arnaud a donné un des plus jolis concerts de la saison; et... voilà.

M. Paltoni.

M. Paltoni est un *baritono-basso*, bon chanteur, brave homme, disant bien la musique bouffe; nous ne lui connaissons qu'un défaut : il veut qu'on assiste à tous les morceaux mentionnés sur le programme d'un concert, et surtout qu'on ne le prenne pas pour M. Ruggero ou tout autre chanteur italien *basso* de second ordre qui, par la musique qu'ils chantent, se ressemblent bien un peu tous à l'audition. En ce point il n'a pas tout-à-fait tort. Reste à savoir s'il réclamerait dans le cas où on le confondrait avec Lablache et Tamburini. M. Paltoni a donc aussi donné une fort agréable soirée musicale la semaine passée chez Souffleto. On l'a fréquemment et justement applaudi. Il est vrai de dire qu'il a été merveilleusement secondé par mesdemoiselles Dabedeilhe et Alessi. Cette dernière a chanté avec sa bonne méthode et son émission de voix si dramatique un air d'un compositeur nouveau qui mérite d'être connu, M. Holniès, que nous croyons Anglais. M. Lecorbeiller, violoniste distingué, MM. Porto Stanislas de Kontski, Mecatti, Ronzi, ont concouru à l'embellissement de cette soirée auquel a contribué aussi un fort joli chat de M. Souffleto qui, par sa présence, — nous parlons de celle de l'animal, — a provoqué la gaieté et les suffrages de tout l'auditoire. L'aimable commensal de M. Souffleto s'est conduit avec une grâce, une mesure, une politesse exquises sur l'estrade mélodique, harmonique, et quelquefois charivarique; il n'a pas mêlé le moindre miaulement à ceux... c'est-à-dire aux accents des concertants, et s'est retiré modestement quand il a vu que son succès devenait trop bruyant, et que ce succès pourrait faire des jaloux. Qu'on nous cite donc un chanteur de romances ou de chansonnettes aussi philosophe, aussi modéré devant les suffrages immodérés d'un public idolâtre!

M. Stœpel.

Chacun sait le mot de Cherubini, disant : *Je ne connais rien de plus ennuyeux qu'un morceau de flûte... si ce n'est un morceau pour deux flûtes.* Qu'aurait-il dit bon Dieu! d'un morceau de dix pianos joué par vingt pianistes à la fois! Comme il eût menacé celui qui aurait insisté pour le lui faire entendre, de se jeter par la fe-

naître pour qu'on accusât d'assassinat l'auteur d'une pareille proposition! On sait que c'est ce qu'il dit à M. de Momigny qui voulait lui imposer la lecture d'un lourd et ennuyeux traité de composition.

Moins irritable que feu Chérubini, nous nous sommes rendu dimanche passé, et sur l'invitation de M. Stœpel, dans la salle des concerts de la rue Neuve-Vivienne où devait fonctionner la machine d'enseignement pianistique mutuel et simultané, et nous avons été agréablement surpris, car, en définitive, nous avons vu qu'il ne s'agissait point de pianistes prétentieux, humanitaires, se disant incompris, méconnus; mais de jolies petites demoiselles vêtues de blanc, tout émues de la plus louable émulation, qu'elles puisent dans l'enseignement musical de M. Stœpel. Ces vingt jeunes concertantes ont dit avec beaucoup d'ensemble, de chaleur et d'aplomb, un joli divertissement de leur professeur qu'on a fort justement applaudi. La symphonie en *ut* mineur de Beethoven a été dite par les mêmes ainsi que l'ouverture de *Preciosa* de Weber, avec un sentiment musical, une mesure et en même temps avec un entrain vraiment extraordinaires.

MM. Armingaud, Joignant, Leclerc et Béron ont exécuté la belle symphonie concertante pour quatre violons, par Maurer, d'une manière remarquable et en même temps avec un ensemble parfait, qui aurait pu faire croire à la présence d'un seul violon à seize cordes.

M. de Pons a fait dire par ses élèves, parmi lesquels nous avons remarqué des professeurs, divers morceaux de chant d'*Iphigénie en Aulide*, des *Huguenots*, du *Stabat mater* de Rossini et de la *Reine de Chypre*. Il est de toute justice de dire que la justesse n'a pas toujours présidé à l'exécution de cette musique chorale. Un de ces récitants surtout nous a dit la partie de premier ténor dans le beau septuor des *Huguenots : En mon bon droit j'ai confiance*, d'une façon toute supérieure, c'est-à-dire qu'il était un quart de ton au-dessus des autres concertants.

Mlle Dabedeilhe.

Prima donna des théâtres d'Italie, comme il était dit sur son programme, Mlle Dabedeilhe a le teint, la désinvolture espagnole ou italienne, bien qu'elle ne soit d'aucune de ces contrées. Sa méthode est un peu décousue comme sa démarche; mais il y a de l'artiste en elle, c'est-à-dire de l'amour, de l'enthousiasme pour son art. Dans le concert qu'elle a donné mardi passé rue de Valois, salle de l'Athénée, où une foule de personnes, parmi lesquelles figurait un consul irascible, se sont cru le droit d'entrer sans billets, sous prétexte qu'elles font partie de cet établissement scientifique et littéraire, dans ce concert, disons-nous, Mlle Dabedeilhe a chanté des scènes et des cavatines italiennes de Rossini et de Donizetti de façon à rivaliser madame Pauline Garcia: aussi a-t-elle été fort applaudie. On a accueilli Alard et sa *fantaisie* sur les motifs de la *Norma* par des *bravi* voisins de l'enthousiasme, et c'était justice. MM. Mecatti, Paltoni et Ronzi ont aussi bien chanté que le violon d'Alard, et ce n'est pas peu dire, car il semblait ce soir-là jeter sur l'auditoire toutes les fleurs de mélodie que peut contenir le roi des instruments dont Alard peut se dire le premier ministre.

M. Coste.

Bravant le discrédit dans lequel est tombée la guitare, cet instrument de mélancolie qui fait dire à Edelmone, dans l'*Othello* de Ducis :

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire,

M. Coste, l'héritier, le continuateur des Sor, des Aguado, des Carcassi, a donné aussi son concert, et a fait entendre à son public surpris des morceaux de piano de Hummel. Ce dévouement à l'instrument ibérien a quelque chose d'aussi extraordinaire que le talent que M. Coste montre sur cet instrument. M. Lecointe, violoniste élégant, correct, assez hardi, et premier prix du Conservatoire, s'est fait entendre dans ce concert, et a recueilli de nombreux et justes applaudissements.

Mme Gordon.

Ainsi que nous le disions dernièrement, les persécutions politiques ont cessé pour madame Gordon : on ne lui trouve plus la voix trop bonapartiste ou trop républicaine. On lui a laissé chanter, dans le concert qu'elle a donné jeudi passé, 14 avril, dans la salle de l'hôtel de Gesvres, rue Monsigny, des romances de Mlle Loïsa Puget qui n'ont rien de séditieux, des boléros, *le Fou de Tolède*, et autres morceaux plus importants qui n'ont nullement troublé la tranquillité publique ni mis le gouvernement en péril. Madame Gordon est une belle et bonne artiste qui fait plaisir à voir et à entendre; elle a été secondée par d'autres artistes dont nous avons déjà souvent parlé et dont nous reparlerons encore. M. Jules Fontana, pianiste habile, qu'on ne connaît pas assez comme compositeur et comme exécutant, s'est distingué dans ce concert à ce double titre. Il nous a traduit Chopin en homme qui comprend bien ce talent excentrique, exceptionnel; et les études de sa composition qu'il nous a fait entendre sous le nom de *Rêverie*, sont de ravissantes créations qui le placent de prime abord au rang des premiers pianistes du jour.

Sigismond Thalberg.

En voici un qui fait plus de bruit à lui seul que les vingt pianistes réunis de M. Stœpel; non de ce bruit matériel qui ne frappe que le tympan, mais de celui qui retentit dans le cœur, provoque à la rêverie, vous fait passer de la mélancolie à l'enthousiasme, de la pompe harmonique à la simplicité mélodique; qui toujours noble, élégant et pur, a su élever un instrument tout mécanique à la hauteur de la voix humaine, qui parle, pleure, prie ou chante tour à tour. Nous l'avons déjà dit, et c'est chose curieuse dans la capitale des arts : pour la très grande majorité des auditeurs, des journalistes appelés à juger de ces matières, et même pour un grand nombre d'artistes, un pianiste de talent vaut un autre pianiste de talent. La plupart de ces gens-là ignorent que deux puissances se partagent en ce moment l'empire du piano : le mécanisme et le son. Une prédisposition nerveuse, le goût des choses extraordinaires, baroques, un désir immodéré de briller, une volonté, un travail opiniâtres peuvent vous faire acquérir un mécanisme exceptionnel sur le piano; mais la nature seule a jeté dans votre système physiologique un beau son, un son plein, rond, puissant, qui saisit tout d'abord l'auditeur, le force d'écouter, l'émeut et le captive entièrement. Ce sont de ces mystères sympathiques qui se prouvent comme l'éloquence et ne s'analysent point.

Disons tout d'abord que, dans le concert donné il y a quelques jours au Théâtre-Italien par M. Thalberg, madame Pauline Garcia a chanté un air italien par De Bériot, qu'elle a déjà dit souvent, et qu'on ne se lasse pas d'entendre. Après ce morceau, elle a joué autant que chanté, avec Tamburini, un duo bouffe de la *Prova, d'il signore Gnecco*, dont le *faire* rococo a été dissimulé par les intonations comiques de ses habiles interprètes. Deux ouvertures, celles de la *Semiramide* et des *Nozze di Figaro*, ont été fort bien exécutées par l'orchestre; M. Gallay, qui s'est chargé de nous prouver que Rubini ne nous a pas quittés, en nous faisant entendre cette autre voix humaine qu'on appelle le cor, nous a joué un suave solo sur cet instrument d'une façon ravissante; madame Pauline Garcia nous a encore dit un air de la *Cenerentola*, et le bénéficiaire a joué dans les intervalles de tous ces morceaux sa *Grande fantaisie* sur des motifs du *Don Juan* de Mozart, son *Andante*, une étude nouvelle, une autre *Fantaisie* sur *Anna Bolena* et celle sur *Moïse*, dont il a dit la péroraison à la demande générale.

La *Grande fantaisie* sur *Don Juan* est sœur de celle sur *Moïse* par l'agencement, la conduite, la richesse des arpéges en style lié. Le thème de la sérénade et l'accompagnement de mandoline imité en *Stacato* est d'un délicieux effet. Le menuet du bal est annoncé par fragment, avant d'être attaqué dans son intégrité d'une manière piquante, et qui fait voir dans le pianiste-compositeur une bonne logique musicale et ses connaissances en contrepoint. Des deux études nouvelles qu'il nous a fait entendre, la première, l'*Andante*, est empreinte de cette mélodie noble et tranquille qui caractérise si bien la manière de chanter de l'auteur, et dont lui seul a le secret. La seconde étude est une sorte de *Séguidille* qui vous transporte en Espagne, dans les montagnes de l'Aragon. On entend le chant joyeux du muletier, son fouet qui frappe l'air, la castagnette accompagnant le bolero; et indépendamment de cet effet poétique, hyperbolique si vous voulez, vous trouvez dans cette étude un excellent travail mécanique de la même note refrappée qui, du reste, est d'une aussi difficile exécution qu'elle est pittoresque. A la demande générale, le bénéficiaire a répété ce morceau délicieux, et il a dit ensuite sa *Nouvelle fantaisie* qui n'a pas obtenu moins de succès; et puis le public d'élite qui était accouru à ce concert, et qui en voyait venir la fin avec peine, a demandé au pianiste européen, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'européenne *Fantaisie* sur *Moïse*, dont le complaisant artiste a dit la dernière partie. Ainsi s'est terminé ce brillant concert de M. Thalberg, qui a su résoudre ce difficile problème de plaire aux artistes, aux amateurs, à tout le monde enfin par l'accord parfait d'un bon caractère, d'une véritale modestie et d'un grand talent.

Henri BLANCHARD.

CONCERT DU CERCLE MUSICAL DES AMATEURS.

Depuis sa fondation, qui n'est plus de fraîche date, le Cercle musical des amateurs est dans l'usage de terminer par un concert annuel la série des séances hebdomadaires que la société tient à huis-clos durant le cours de l'hiver. Ces réunions intimes ont toutes pour but d'unir étroitement, de cimenter les divers éléments dont se compose l'orchestre, et de leur donner une puissance d'ensemble qu'une longue pratique fait seule acquérir. Disons-le de suite: les efforts de la société ont obtenu d'heureux résultats. Le concert du 12 avril offrait sous ce rapport d'incontestables progrès; et désormais, en marchant avec la même persévérance dans la voie que les fondateurs ont eu le bon esprit de lui tracer et de lui faire suivre, le Cercle musical arrivera sans aucun doute à former un orchestre vraiment remarquable. Tel qu'il est, il présente encore d'immenses avantages aux compositeurs, aux virtuoses qui désirent essayer leurs ouvrages et en pressentir l'effet. Le Cercle met volontiers ses ressources à la disposition de ceux qui veulent faire l'épreuve de leur talent de producteur ou d'exécutant. Cette considération doit suffire pour mériter à l'association de MM. les amateurs un puissant intérêt, car il s'agit d'un nouveau débouché offert aux artistes; il s'agit d'une nouvelle vie ouverte à la propagation de l'art musical: aussi nous prononçons-nous hautement en faveur d'une institution dont les résultats ont toujours un côté si avantageux; aussi engageons-nous fortement tous les amateurs épars, auxquels nos paroles pourraient arriver, à se rattacher au Cercle musical. Tel talent, qui aurait peu d'importance dans l'isolement, double à l'instant même de valeur en se joignant à une masse, dont il subit promptement l'influence active.

Du reste, il ne faut pas croire que les postes principaux de l'orchestre soient abandonnés à des exécutants novices, qui, malgré le mérite particulier de leur jeu, pourraient n'avoir qu'une faible habitude de l'orchestre. Le concours de plusieurs artistes distingués vient donner plus de netteté, plus de précision, et l'intelligente direction de M. Tilmant l'aîné achève de régulariser l'ensemble, en tempérant cette fougue extrême, cette verve emportée qui décèle toujours un exécutant peu fait au mouvement des masses. A quelques légères taches près, que l'exercice et le zèle feront bien vite disparaître, l'orchestre s'est comporté au dernier concert de façon à mériter de sincères éloges. Il a dit d'une manière estimable une symphonie et deux ouvertures, notamment celle d'*Iphigenie en Aulide* de Gluck; l'autre, composée par M. Georges Bousquet, jeune lauréat de l'Institut, qui a, ce nous semble, de l'avenir, se distingue par une facture large, des idées élevées, une instrumentation brillante et à effet; elle nous a paru cependant rappeler un peu trop sensiblement la célèbre ouverture du *Freyschutz*, non par la mélodie, mais par la sonorité générale, la distribution, l'enchaînement et même la couleur des périodes. Bien certainement, nous ne reprochons pas à M. Georges Bousquet de s'être proposé un aussi grand modèle, surtout lorsqu'il l'a suivi avec autant de mérite; mais peut-être aurait-il dû n'en rien laisser percer dans son œuvre, qui du reste a obtenu un honorable succès.

La symphonie de M. Scipion Rousselot, remarquable sous plusieurs rapports, tels que l'orchestration variée et bien entendue, la distinction de l'harmonie, la clarté du style et en général la grâce de la mélodie, pèche quelquefois par l'inégalité et les longueurs. Tout ne se soutient pas à la même hauteur. L'andante, par exemple, qui débute heureusement, traîne ensuite et languit beaucoup; le finale pourrait être d'un caractère moins commun. En somme, l'œuvre estimable de M. Scipion Rousselot est celle d'un homme de talent. La scène lyrique de M. Auguste Morel, chantée avec intelligence par M. Delahaye, a été fort bien accueillie, et mérite réellement le succès qu'elle a ob-

tenu : c'est une de ces compositions expressives, dont la vérité dramatique ne saurait manquer son effet. Celui que MM. Dorus, Tilmant et mademoiselle de Latour Saint-Igest ont produit n'a pas été moins grand. Dans la cavatine *Di tanti palpiti* et l'air de *Freyschutz*, mademoiselle de Latour a fait admirer les cordes les plus graves de sa voix vibrante et flexible. La beauté de son organe et la sûreté de sa méthode ont impressionné vivement l'auditoire. En résumé, le concert du cercle musical a été assez brillant pour laisser concevoir de véritables espérances. Que la société de MM. les amateurs s'opiniâtre dans cette excellente voie. Le plus difficile est accompli; qu'elle redouble d'efforts, et Paris pourra compter un bon orchestre de plus.

Maurice Bourges.

Revue critique.

IM WALDE, Lied; LE RETOUR DU MATELOT; mélodies par GEORGES KASTNER.

Les deux ballades de M. Kastner que renfermait le dernier numéro de la *Gazette musicale*, et que l'abondance des matières ne nous a pas permis de signaler à ses lecteurs, ont dû fixer leur attention par la franchise de mélodie et la pureté harmonique qui le distinguent. Dès les premiers mots de la romance intitulée *le Retour du matelot*, à cette phrase en mode mineur : *Entends-tu?* et sans accompagnement, répondue par une *imitation* en harmonie pleine, on sent qu'il s'agit de quelque chose de sombre, de quelque scène douloureuse que le majeur pris douze mesures plus tard rend plus étrange encore; c'est de la naïveté villageoise unie à la tristesse des choses mystérieuses de l'autre monde. Ce rhythme en six-huit, ces silences fréquents dans le chant remplis par les réponses de l'accompagnement, et ce long repos sur la dominante avant de reprendre le thème en deux-quatre : *Entends-tu?* Tout cela si bien senti comme déclamation vraie, profonde, empreinte de mélancolie, de prévision de désespoir, tout cela sent la fraîcheur de la tombe; c'est faire, dans une œuvre de peu d'étendue, briller une lueur de ces drames intimes, saisissants, fantastiques qui vous oppressent le cœur et laissent en vous un long souvenir.

Le *Lied* Im Walde, *dans la forêt*, vous rappelle sur la terre, vous rafraîchit l'imagination, vous fait respirer les parfums de la forêt, vous berce de la douce mélodie des rossignols, des harmonies pures et suaves de la nature. Cela commence franchement comme un de ces chœurs de chasseurs si célèbres échappés à la plume de Weber. Un jeune homme s'élance au hasard dans les bois, poursuivant le premier gibier venu; mais voilà qu'il rencontre tout-à-coup une colombe ou une pie-grièche, gibier qui se présente souvent à nous dans la grande chasse de la vie humaine, et nous distrait dans notre chasse à l'ambition, à la gloire, à la richesse, et à tant d'autre gibier qui ne vaut peut-être pas mieux. La pie-grièche ou colombe de notre chasseur n'est autre enfin qu'une jeune fille qui lui inspire une douce philantropie pour les pauvres et joyeux hôtes des bois. Les sons bruyants du cor, les aboiements des chiens, les cris du chasseur se taisent, et l'on pourrait dire avec Shakspeare : *beaucoup de trait pour rien*, si les moments passés près d'une jolie fille dans un bois sombre et frais, *asile sacré du mystère*, comme l'a dit Hoffmann, n'étaient une douce illusion, une délicicieuse futilité, une séduisante inutilité, qui vaut souvent mieux que les choses importantes de la vie.

M. Kastner a fort bien exprimé, — avec des sons que ne peint-on pas? — cette chasse bruyante et mystérieuse. On voit, on entend les doux frémissements d'ailes de l'*oiseau s'agitant sous la charmille*, figurés à la main droite par deux croches précédées de demi-soupirs, sur une bonne marche de basse qui plaît à l'œil comme à l'oreille; et ce joli passage qui se trouve sur la dominante du morceau, revient logiquement sur la tonique avec le même dessin, mais avec plus d'éclat de tonalité dans la mélodie et l'harmonie. Nous ne parlons pas de la délicieuse modulation sur ces paroles :

> Soudain l'oiseau se tait dans l'arbrisseau;
> Le Zéphyre murmure;
> Et les arbres au fond de l'eau
> Penchent leur chevelure, etc.

cela est d'une harmonie aussi riche que pure; cela est vrai de science et de cœur; mais pour ne pas tomber dans l'*analysomanie* à propos de deux légères productions auxquelles leur auteur n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut, nous en sommes certain, nous nous arrêtons ici en engageant toutefois l'amateur, le chanteur et même le compositeur, à ne pas laisser passer inapperçues, dans le grand feu d'artifice musical qui se tire en ce moment sur tous les points de la France, les charmantes étincelles musicales de M. Kastner.

Henri Blanchard.

LETTRES A MME LA BARONNE DE *** SUR QUELQUES MORCEAUX DE PIANO MODERNES.

QUATRIÈME LETTRE.

13e et 14e *Nocturnes*, *Prélude*, *Fantaisie*, 3e *Ballade*, *Polonaise*, et *Allegro de concert*, par M. Chopin.

Je ne sais, madame, si vous aurez pris la peine de lire, dans un des derniers numéros de la *Gazette*, un petit article sur le concert de M. Chopin. Comme j'ai une antipathie très décidée pour les redites, je vous aurai toutes les obligations du monde de vouloir bien vous souvenir un peu de ces lignes, ou du moins de les parcourir. Je m'y suis attaché assez fortement à l'appréciation générale des œuvres de ce jeune artiste.

J'avoue qu'il y a des talents dont il n'est pas aisé de bien définir la nature. On épuiserait mille fois les trésors de la figure et de la comparaison avant d'avoir pu donner une idée claire et suffisante de certains styles. Celui de M. Chopin, que j'ai tâché plutôt de peindre que d'analyser, appartient à cette famille excentrique. Et peut-être est-ce là le véritable secret du charme répandu dans ses moindres compositions. Il faut renoncer à donner les motifs réels de leur attrait irrésistible pour se contenter de le subir. La source de ces sortes de sensations échappe aux curieuses explorations de l'analyse, et demeure inconnue

comme celle du vieux Nil égyptien, qui descendait on ne sait d'où. A cela il y a une raison assez naturelle : la beauté peut à la rigueur se disséquer, s'anatomiser trait par trait ; mais la grâce, cet adorable je ne sais quoi, se sent plus qu'elle ne se démontre. On reconnaît à son influence la divinité enveloppée de son mystérieux nuage ; c'est quelque chose comme le *patuit dea* de Virgile. Grâce pour ces deux mots de latin, madame ; mais on vous soupçonne de l'entendre. Je reviens à M. Chopin.

Ses œuvres exercent en général l'empire dont je vous parlais, madame. Elles ne ravissent pas jusqu'au septième ciel sur les ailes brûlantes de l'enthousiasme ; mais elles inspirent une volupté suave, nuancée de tristesse, le doux sourire parmi les larmes, un plaisir rêveur qui fuit les bruyants éclats et pénètre l'âme d'une vague mélancolie. Après tout, ne suis-je pas un peu hardi d'ériger en principes mes sensations personnelles ? Peut-être les trouverez-vous fort ridicules, et justement contraires aux vôtres. Mais cette disparité d'impressions confirmera bien mieux ce que je vous disais sur la difficulté de préciser le caractère du génie de M. Chopin. Personne du reste ne songe à mettre ce génie en doute ; tous en conviennent, parce que tous (j'entends l'aristocratie des intelligences) ne peuvent se défendre d'en éprouver les effets très réels. Les publications assez récentes, dont je vous entretiendrai aujourd'hui, portent, comme leurs devancières, ce cachet de personnalité que M. Chopin imprime à tout ce qu'il écrit. On ne saurait s'y méprendre, ses tours de style n'appartiennent qu'à lui, et l'imitation, tout adroite qu'elle soit, n'a pu encore leur dérober cette individualité qui révèle le type original. L'œuvre quarante-huit me tombe la première sous les yeux, et c'est par là que je commencerai.

Elle renferme deux nocturnes, le treizième et le quatorzième. A les parcourir rapidement ils semblent d'une exécution facile ; un mouvement lent, peu de notes, qu'est-ce que cela pour les prestidigitateurs ? Mais prenez-y garde ; rien n'est si périlleux que cette apparente simplicité. C'est là que chaque note doit être rendue avec intelligence, doit cacher un sens, une expression intime. La partie matérielle est subordonnée à l'élément spirituel. Car la musique de M. Chopin exige de la part de l'exécutant sinon de l'âme, du moins de l'imagination, et de cette finesse naïve, proche parente de l'esprit. Voilà pourquoi, madame, j'ai quelques raisons de penser que Mlle Brigitte ne se bornera pas à ne rendre que la lettre de cette production charmante.

Voici en deux mots la coupe du treizième nocturne. Une première période, en *ut mineur*, se distingue par le caractère de la mélodie dominante ; la seconde, en *ut majeur*, débute pianissimo ; elle appartient à la forme complexe qu'on a très bien nommée harmonie-mélodique ; puis elle s'achève par la reproduction du premier thème, accompagné cette fois d'accords battus qui donnent au rhythme général une nouvelle chaleur. Plus heureux peut-être sous le rapport de l'inspiration mélodique, le quatorzième nocturne n'est ni moins simple ni moins lucide dans son ordonnance. Ce sont encore trois périodes capitales, dont la première se compose d'un chant développé, répété deux fois de suite, et partant de *fa dièse mineur* pour aboutir à la dominante d'*ut dièse majeur*. La dernière, qui n'est que la reproduction de la précédente, plus chargée de notes, n'en est séparée que par une tirade médiaire en *ré bémol majeur*, formée par un dialogue alternatif d'accords et de mélodie seule ; le thème en est très heureux.

Je pourrais craindre vos reproches, madame, sur cette exactitude à analyser la coupe de ces morceaux, si je ne savais que vous êtes de ceux qui attachent un grand intérêt à l'intelligence du plan. C'est le seul moyen de donner à l'exécution un caractère d'unité indispensable. Comment sans cela rendrait-on sensible la distinction des idées capitales et des accessoires ? Pour faire de son jeu une sorte de peinture, pour lui donner de la perspective, de la profondeur, il faut absolument posséder le plan matériel de l'œuvre, même quand il s'agit d'un simple prélude où l'ordonnance se cache sous un désordre apparent.

Celui en *ut dièse* en mineur, l'œuvre quarante-cinq de M. Chopin, est une de ses bonnes productions. Le dessin primitif est peu de chose en lui-même : c'est une phrase en style d'arpège confiée à la main gauche, et sur laquelle la main droite jette çà et là quelques notes expressives. La franchise et la distinction des modulations, l'enchaînement soutenu des développements font de cette petite composition une très jolie chose.

L'œuvre quarante-neuf, publiée sous le titre de *Fantaisie*, est beaucoup plus importante. Elle commence en *fa mineur* par une espèce de marche, dans laquelle il y a de l'imprévu harmonique du meilleur effet. Une période en triolets arpégés, assez longuement traitée, repose l'oreille du rhythme cadencé de la marche, et sert d'introduction à une mélodie syncopée fort élégante, qui aboutit à une éclatante péroraison. A celle-ci succède un nouveau chant *in tempo di marcia* ; l'harmonie et la mélodie s'y embrassent étroitement. Et c'est ici que je vous ferai remarquer, madame, avec quelle adresse ou du moins quel heureux instinct M. Chopin mélange les ressources, de peur de monotonie : tantôt il emploie la mélodie dominante, distincte de l'accompagnement ; tantôt il la conçoit inséparable des accessoires harmoniques ; tantôt il a recours à de simples dessins, qu'il rend intéressants par un choix de modulations brillantes. Tous ces moyens ne sont pas nouveaux sans doute ; mais le talent consiste à s'en servir toujours à propos. Ceci explique pourquoi la musique de M. Chopin ne fatigue jamais. Dispensez-moi, madame, de revenir sur la *troisième Ballade*, dont j'ai déjà fait une analyse succincte, mais suffisante. Que vous dirai-je de plus qui vous fasse mieux comprendre cette grâce candide, cette pureté de chant entremêlée de sombres effets ? M. Chopin est tout bonnement un délicieux poëte qui répand l'imagination à flots.

La *Polonaise*, en *fa dièse mineur*, est un morceau brillant et pas du tout facile. Elle exige une puissance, une netteté d'exécution peu commune ; tout y doit être rendu. Peut-être penserez-vous, madame, après l'avoir lue ou entendue sous les doigts expressifs de Mlle Brigitte, que les six premières pages, quoique étincelantes de verve mélodique et d'originalité rhythmique, sont un peu trop chargées de notes ; on donnerait gros pour une seule pause. Aussi c'est avec un double plaisir qu'on accueille le chant en *la majeur*, dont la grâce piquante et la fraîcheur juvénile produisent le plus heureux contraste avec les effets bruyants et de même famille qui précèdent et suivent cette période mélodique, prolongée assez longtemps, mais avec une rigoureuse unité. Cette *Polonaise* est encore une production ravissante, susceptible, comme la *Fantaisie*, d'un grand effet dans un local spacieux, ce qu'on ne saurait toujours dire des œuvres de M. Chopin.

La finesse exquise des détails, la délicatesse de certaines formes exigent une enceinte étroite, le cadre resserré de l'intimité, dans lequel ces grâces aimables ne sont pas comme noyées et peuvent s'apprécier plus aisément.

L'*Allegro de concert*, l'œuvre quarante-sixième, comporte beaucoup mieux de grandes proportions d'espace. Ses dimensions ne sont pas de nature à effaroucher la patience, et c'est de quoi on ne saurait trop louer les pianistes-compositeurs, qui se croient obligés d'accumuler pensées sur pensées, notes sur notes, pages sur pages, ce qui tue presque toujours l'effet. L'*Allegro* au contraire en doit produire beaucoup. Les idées en sont peut-être moins jolies, moins individuelles que ce que j'ai déjà eu l'honneur de vous citer, madame; mais elles sont de nature à satisfaire un plus nombreux auditoire. L'exposition pompeuse, le premier chant en *la majeur*, les développements mélodiques qui le suivent, surtout le trait léger et brillant en *mi majeur*, qui servent à constituer le reste du morceau, sont d'un style toujours favorablement accueilli, sans toucher pourtant au vulgaire. M. Chopin, Dieu merci, en a toujours eu horreur, et n'y descendrait pas, je pense, même pour un succès. Mais il est temps, madame, que je songe à dételer mes coursiers, comme disent les poëtes épiques. Ma plume irait long-temps la bride sur le cou, si je lui permettais de dire tout ce que je pense de flatteur sur les œuvres de M. Chopin, et de respectivement affectueux pour vous, madame, et Mlle Brigitte. N'est-ce pas là finir par une galanterie d'épître dédicatoire, en faisant respirer une cassolette d'encens? Ceci, madame, est un mot du pape Ganganelli, qui, entre autres dons du Saint-Esprit, avait la bonne fortune d'en faire souvent de très agréable.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, la *Reine de Chypre*, dont les recettes se soutiennent au chiffre le plus élevé. — Demain lundi, *le Comte Ory* et *la Sylphide*.

*** Mademoiselle Morel, jeune cantatrice, qui a passé deux années au Conservatoire de Paris, et qui, depuis six mois, reçoit des leçons de notre excellent chanteur Barroilhet, a débuté dimanche dernier dans *la Juive*, par le rôle de Rachel. Cette première épreuve a suffi pour montrer que la débutante possède une belle et grande voix de soprano, remarquable par sa sonorité, par sa justesse. Sans doute il lui reste encore des études à faire, mais l'instrument a des qualités précieuses, que le temps et l'habitude développeront encore. Vendredi, mademoiselle Morel a chanté une seconde fois le même rôle avec un succès croissant. Duprez, qui avait bien voulu soutenir la débutante, a fait merveille dans le beau rôle d'Eléazar, et madame Dorus-Gras a supérieurement chanté celui d'Eudoxie.

*** Duprez partira en congé dans le courant du mois de mai. C'est une grande perte pour l'Opéra.

*** Barroilhet vient de faire une rapide excursion à Rouen, où il a obtenu le triomphe le plus brillant. (Voy. la *Chronique départementale*.) A peine de retour, il a reparu dans la *Reine de Chypre* avec plus de verve que jamais.

*** Mademoiselle Nau est partie cette semaine pour Londres, où elle ne restera que quelques jours. C'est le 15 du mois prochain que son engagement avec l'Opéra se termine.

*** Le congé de deux mois, auquel madame Dorus-Gras a droit, commencera le 15 mai prochain. Il est probable que la cantatrice célèbre reprendra le chemin de Londres, où elle a recueilli de si beaux succès.

*** Les répétitions de l'opéra en un acte, le *Cabecilla*, vont bientôt commencer.

*** L'une des principales villes du midi offre un bel engagement à M. Delahaye, dont les débuts dans *Robert-le-Diable* et *Guillaume Tell* ont produit beaucoup d'effet.

*** Le tribunal a rendu son jugement dans l'affaire de M. Dormoy, directeur du Théâtre-Italien, contre le ténor Ronzi. M. Dormoy a été condamné aux frais du procès.

*** L'ouverture du Théâtre-Allemand se fera le mardi 19 avril, dans la salle Ventadour, par le *Freischutz*, de Weber. — Les représentations se succèderont les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine, et le répertoire sera très varié. Le prix de l'abonnement est fixé ainsi qu'il suit: Pour un mois (13 représentations), au prix d'entrée du Théâtre-Italien; pour deux mois (26 représentations), à un tiers du prix d'abonnement de la saison italienne. Les amateurs de bonne musique s'empresseront d'aller souscrire au bureau de la rue Monsigny; c'est aussi à ce bureau qu'on devra s'adresser pour toutes les locations en général.

*** Les *Deux Journées*, de Cherubini, ont continué leur succès. L'admirable partition du grand maître a été mieux exécutée et plus goûtée encore que le premier jour.

*** Chollet est arrivé de Bruxelles, et le théâtre de l'Opéra-Comique s'est empressé de s'attacher de nouveau cet artiste.

*** La seconde représentation de *Nizza de Grenade* avait attiré, samedi dernier, au théâtre de Versailles, une société nombreuse et choisie. L'exécution de cette jolie partition n'a rien laissé à désirer, et, comme la première fois, madame Pouilley, MM. Inchindi, Huner et Abadie ont été constamment applaudis. Les chœurs et l'orchestre se sont surpassés.

*** La soirée donnée par madame la duchesse Decazes, pour le tirage d'une loterie au profit des familles des naufragés de la Teste, a été très brillante. Les salons et la galerie de l'exposition des fleurs de la société royale d'horticulture contenaient à peine la foule des invités qu'on évalue à quinze cents. Parmi les lots nombreux, au choix desquels un goût exquis avait présidé, on remarquait ceux que la famille royale avait offerts. Dans le cours de la soirée, plusieurs morceaux de musique ont été parfaitement exécutés par mesdames de Montenégro, Groziani, par MM. Poultier, Meccati, Ronzi et Palloni.

*** Le 2e concert de Sigismond Thalberg aura lieu jeudi prochain, 21 avril, au Théâtre Italien. Le célèbre pianiste jouera le final de *Lucie de Lammermoor*, une nouvelle fantaisie sur *Sémiramide*, et sa fantaisie sur la *Norma*, arrangée pour cinq pianos. Le concert de ce pianiste favori des parisiennes ne sera pas moins grand la seconde fois que la première.

*** La matinée que mademoiselle de Lavergne a donnée chez elle, le 10 avril, a été ravissante! Pour remplir le vide de quelques chanteurs, cette gracieuse pianiste a tour à tour charmé l'auditoire pour son jeu brillant et expressif. La grâce qu'elle a mise à dire plusieurs scènes de tragédie lui a valu de vifs applaudissements. Sa voix onctueuse, son débit net et accentué l'ont fait remarquer dans Zaïre et Chimène, le caractère de Zaïre a été si bien rendu que quelques dames ont versé des larmes.

*** J. Herz qui n'avait rien composé depuis long-temps, vient de faire paraître deux morceaux de piano sur des motifs de *Giselle* qui ne manqueront pas d'obtenir un grand succès.

*** M. et Madame Mortier de Fontaine donneront dimanche, 24 août, dans la salle du Garde-Meuble de la Couronne, rue Bergère, n. 2, un grand concert dont voici le programme : Première partie. 1° Ouverture inédite de *Léonore* (Fidelio de Beethoven), avec laquelle cet opéra a été mis en scène en 1805 (cette ouverture a été composée sur le motif de celle en *ut* qui a été déjà exécutée à Paris); 2° *Ave Maria*, chœur composé par Arcadet, maître de chapelle du duc de Lorraine (1541); 3° Thème de Beethoven, varié pour violoncelle; par M. Franchomme, et exécuté par l'auteur; 4° Air de *Mitrane* (opéra composé en 1686 par l'abbé Francesco Rossi), chanté par madame Mortier; 5° Premier concerto de Mendelssohn-Bartholdy (inédit en France), exécuté par M. Mortier. — Deuxième partie : 1° Ouverture des *Francs-Juges*, de M. H. Berlioz; 2° Scène et air de *La Clemenza di Tito*, de Mozart, chanté par madame Mortier; 3° Grand rondo, caprice avec orchestre, composé et exécuté par M. Mortier; 4° Fantaisie (inédite en France) pour piano principal, orchestre et chœurs, de Beethoven (œuvre 80). — L'orchestre et les chœurs, composés de 120 musiciens, seront dirigés par M. H. Berlioz. Le prix des places est le même que celui de la Société des concerts. S'adresser, pour la location des loges, à M. Réty, au Conservatoire de Musique.

*** C'est aujourd'hui dimanche, à deux heures, dans la salle

de M. Henri Herz, qu'aura lieu la séance donnée par M. Ludre pour l'explication de sa méthode de téléphonie, et l'essai d'un instrument destiné à transmettre les signaux de la tactique navale. Il y aura concert vocal et instrumental.

, Le concert donné par M. Loiseau, chef d'orchestre de la Société philharmonique, a été très brillant. Mesdemoiselles de Rouvroy et Nathalie Fitz-James ainsi que MM. Carlo et Daudé ont enlevé tous les suffrages dans la partie vocale, et MM. Hermann, Petiton, Goria et Galbrois ont été vivement applaudis. L'exécution des morceaux d'orchestre a été parfaite; le 6e concert aura lieu le 24 pour la clôture.

, Le concert arrangé à Rome le 16 mars, par M. Hiller, de Francfort, pour la construction du dôme de Cologne, a eu lieu; la salle était remplie jusqu'aux combles. La permission accordée exceptionnellement par le pape pour donner ce concert pendant le carême, ainsi que le but dans lequel il était arrangé, n'ont pas manqué d'exciter l'intérêt général. La société musicale des artistes allemands sous la conduite de M. Hiller a fait fureur. Hiller lui-même, comme directeur, compositeur et pianiste, outre plusieurs morceaux de musique italienne, a fait exécuter avec un goût particulier les chefs-d'œuvre des plus grands compositeurs allemands, qui pour la plupart n'avaient jamais été entendus dans cette ville.

, Les compositeurs, Kalliwoda et Dotzauer, viennent d'être nommés membres honoraires de l'Académie de Stokholm.

, A l'occasion du prochain mariage de S. A. R. le prince héréditaire archiduc de Savoie, M. Prosper San-d'Arod, ancien élève de feu Poër, et généralement reconnu aujourd'hui pour le continuateur de Choron par sa spécialité pour la musique religieuse, a composé un *Te Deum* solennel qui est le troisième ouvrage qu'il a déjà écrit sur ce même texte. Cette partition, recommandée par de hautes influences locales, vient d'être envoyée à sa royale destination : elle est écrite, comme plusieurs autres ouvrages du même auteur, dans le style dit à la Palestrina, à double chœur avec deux orchestres de symphonie, et un choral de chant figuré sans accompagnement. Il est probable que le jeune compositeur se rendra prochainement à Turin, surtout si sa présence est jugée nécessaire pour diriger l'exécution de son œuvre.

, C'est par erreur que plusieurs journaux ont cité M. Bourget comme auteur du *Miracle*, romance chantée avec succès par M. Hyppolite Arnaud à son dernier concert. Les paroles et la musique sont de notre collaborateur, Maurice Bourges.

, L'année dernière, à pareille époque, M. Emile Barateau, pour les paroles, et M. A. de Feltre, pour la musique, publièrent sous ce titre : *Les Femmes!* un recueil de mélodies qui obtint le plus réel succès. Aujourd'hui les mêmes auteurs font paraître sous ce titre gracieux *Un roman de jeune fille*, six mélodies, renfermant un petit drame, plein de vérité et d'intérêt. — Tout le monde voudra chanter cette touchante histoire, dont les situations ont fourni à M. de Feltre une occasion nouvelle de faire briller son talent si remarquable de compositeur. — Six magnifiques dessins de Grenier complètent cet élégant recueil.

, Sous ce titre : DE LA COMPOSITION VOCALE ET INSTRUMENTALE, *ou Description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnée de notes historiques et critiques*, notre collaborateur, M. Georges Kastner, qui a le plus contribué dans ces derniers temps à enrichir notre littérature musicale, fera paraître un nouveau travail auquel l'Académie des Beaux-Arts, après un examen attentif, s'est empressée d'accorder son approbation. Ce livre important nous semble de nature à intéresser vivement le monde musical, et nous ne croyons pas trop nous avancer en lui prédisant un succès égal à celui des autres ouvrages de l'auteur, notamment de son *Traité général d'Instrumentation*, de son *Cours d'Instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*, de sa *Grammaire musicale* qui comprend les principes élémentaires de la musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu des voix et des instruments, de sa *Méthode d'harmonie appliquée au Piano*, et de son *Traité de Contrepoint et de Fugue*, qui, tous les cinq, ont également obtenu le suffrage de l'Institut royal de France.

, Madame veuve Launer vient d'éditer avec luxe six nouvelles productions de mademoiselle Louise Bertin : la grâce, le style original et la fraîcheur de ces charmantes mélodies, ne peuvent manquer d'avoir beaucoup de succès dans les salons. Madame Launer fait remarquer sa maison par le nombre de bons ouvrages qu'elle édite; nous citerons entre autres les charmantes études Fuguées de Rink, célèbre organiste, dont elle grave aussi de ravissantes valses à quatre mains; nous ne saurions trop recommander aux violonistes les excellentes études de Bott, et aux amateurs de musique religieuse le *David pénitent* et l'*Ave verum* à deux et quatre voix, par Mozart; la messe impériale et les sept paroles de Jésus-Christ, par Haydn; le Christ au Mont des Oliviers de Beethoven; les psaumes de Marcello, etc. Tout le répertoire de Gluck est sous presse; les amateurs de bonne musique vont meubler leur bibliothèque de jolies petites partitions in-8 à 7 fr. — Les éditions se recommandent par le soin que l'éditeur y apporte. (Voir aux annonces.)

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

, *Rouen*, 12 *avril*. — La représentation d'hier a été très brillante, et Barroilhet a tenu toutes les promesses que comportait sa réputation. Le mérite de sa voix est d'être vibrante, forte et nette, de se prêter à bien rendre toutes les nuances; après les sons les plus graves et les plus éclatants, elle ténorise au besoin avec une expression séduisante. Ce chanteur sait mettre à profit toutes les ressources de la méthode italienne, en alliant toutefois à ce qu'elle peut avoir de trop doux, une vigueur particulière qui la rend toute nouvelle. Aux premiers mots de son récitatif, il a été facile de reconnaître que Barroilhet n'était pas de cette école de serre-chaude qui fait pousser les chanteurs, lorsqu'ils ont, du reste, une très belle voix, comme des champignons. Il ne doit pas tout à la nature. L'art et la méthode lui donnent cette supériorité que Donizetti et Halevy ont su si habilement exploiter, le premier dans *la Favorite* et le second dans *la Reine de Chypre*. C'est dans le récitatif que se révèle le mieux si un chanteur n'est pas guidé par la routine et s'il ne possède qu'un bel instrument. Qui sait bien dire et bien déclamer est sûr de parvenir à donner tant d'expression à son chant, qu'il lui devient facile d'enthousiasmer son auditoire et de lui dissimuler à merveille les imperfections de la voix, qui, avec les plus belles qualités, n'est presque jamais complétement irréprochable. Nous ne saurions décrire l'impression produite par Barroilhet dans le bel air qui ouvre le second acte. L'andante du troisième acte a excité l'admiration au dernier point, et le public, après lui avoir décerné les honneurs du *bis*, a rappelé l'éloquent chanteur pour le couvrir d'applaudissements et de bravos. Mademoiselle Cundell s'est acquittée du rôle de la favorite comme toujours, avec un plein succès. Nous avons été fort étonné de voir un piano sur la scène, lorsqu'est venu le tour des passages de *la Reine de Chypre*, annoncés. Comme cette pièce est à l'étude, il était naturel de ne pas en donner un fragment sans l'accompagnement de l'orchestre. Mais dans la journée, il était survenu un huissier de la part du directeur de l'Académie royale de Musique, pour défendre le recours audit accompagnement d'orchestre, et ne permettre que le piano. Au reste, cette contrariété a été peu sensible, et le duo n'en a pas moins produit un effet magnifique et excité un enthousiasme universel. Le jeune ténor qui a secondé Barroilhet, M. Octave, s'est fait applaudir.

, *Dijon*.—M. Alard, que la Société philharmonique avait appelé de Paris, a exécuté deux morceaux avec le talent supérieur qu'il possède. Justesse et égalité de sons, expression énergique ou passionnée, M. Alard réunit les plus précieuses qualités des grands violonistes; dans sa fantaisie sur des motifs de *la Norma* surtout, rien ne saurait donner l'idée de la magie de cet archet qui chante avec une tendresse si passionnée et une délicatesse de sons si parfaite. Cet artiste ne sacrifie rien à l'effet, et les difficultés les plus ardues sont exécutées par lui avec un goût exquis, avec une merveilleuse pureté. M. Alard laisse à Dijon des souvenirs que nul autre artiste ne saurait effacer.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

, *Bruxelles*, 5 *avril*. — Le concert donné mardi, 5 avril, par mesdemoiselles Milanollo avait attiré un auditoire des plus brillants, et où l'on comptait un grand nombre de personnes de la haute société. Toutes les dames ont lancé leurs bouquets sur Térésa au moment où elle finissait de jouer son dernier morceau, le concerto inédit de M. Bériot. Jamais, du reste, elle ne l'avait rendu avec plus de charme ni d'expression.

, *Londres*, 2 *avril*. — Un opéra, intitulé *les Étudiants de Bonn*, vient d'être joué avec beaucoup de succès sur le théâtre de Drury-Lane. La musique est de M. Rodwell, et vaut beaucoup mieux que la pièce. — Le théâtre des Princes a été acheté par M. Montague, au prix de 14,500 livres sterling (362,500 fr.); sa construction avait coûté 47,000 livres sterling (1,175,000 fr.).

*** *Offenbach-sur-le-Mein*, 8 avril. — Le monde musical vient de perdre un homme qui était à la fois compositeur fécond, original et plein de verve, un de nos plus savants contrepointistes et théoriciens, habile professeur, critique profond, spirituel, zélé et impartial, quoique parfois un peu trop sévère, et enfin un des principaux éditeurs de musique d'Allemagne : c'est M. Jean-Antoine André, conseiller-aulique et maître de chapelle honoraire de S. A. S. le grand-duc de Hesse Darmstadt, qui est mort avant hier, dans notre ville, à l'âge de soixante-sept ans. Le nombre des compositions instrumentales de M. André est d'environ deux cent cinquante, parmi lesquelles figurent au premier rang plusieurs symphonies à grand orchestre et différentes séries de symphonies concertantes, de quintetti, de quatuors, de trios, etc. Il a mis en musique des opéras, des cantates, et surtout des collections de chants (lieder), dont les mélodies sont devenues populaires dans toute l'Allemagne. Comme professeur, il a formé des élèves tels que MM. Spohr, Schneider, Lachner, etc. Il a écrit plusieurs ouvrages théoritiques sur la musique, et il était un des plus actifs collaborateurs des gazettes musicales de Leipsick, de Berlin et de Vienne. Il publiait avec plaisir les premiers essais des jeunes gens à talent distingué, et souvent il leur accordait des honoraires élevés pour les encourager dans l'étude de la musique. M. André a laissé une bibliothèque musicale qui contient environ 13,000 ouvrages imprimés, et 3,000 manuscrits. Parmi ces derniers, il y a un grand nombre de compositions inédites de célèbres auteurs anciens et modernes, et entre autres environ 3,000 de Mozart, que M. André acquit, il y a trois ans, de la vente de cet illustre artiste. Ce matin a eu lieu l'enterrement de M. André. Le cortége se composait de quinze cents personnes, dont beaucoup étaient venues de loin, et même de Francfort. Deux cents jeunes gens ont exécuté, sur la tombe de M. André, plusieurs chants religieux mis en musique par lui.

*** *Vienne*. — On lit dans la *Gazette musicale* de Vienne du 10 mars 1840.

« On vient de représenter *la Reine d'un jour*, musique de *A. Adam*. Nous voyons avec peine que M. *A. Adam* n'a satisfait, dans cet ouvrage, à aucune des conditions que l'on est en droit d'exiger d'un ouvrage dramatique, mais chaque morceau est écrit avec une négligence qui rappelle les critiques les plus sévères. On peut dire que c'est un opéra complétement manqué. »

*** *Hambourg*. — Mademoiselle Francilla Pixis vient d'arriver ici, et a obtenu le plus brillant succès dans les *Capuletti* ; elle continuera ses représentations dans la *Sonnambula* et la *Prison d'Edimbourg*; la salle est louée d'avance pour plusieurs représentations. La jeune cantatrice a déjà parcouru une partie de l'Allemagne, et elle a partout obtenu des succès d'enthousiasme. Nous citerons surtout les théâtres de Stuttgard, Carlsruhe, Manheim, Prague, Dresde, Leipsig et Weimar.

*** *Salzburg*. — La veuve de Mozart vient de mourir le 6 mars.

*** *Naples*, 21 mars. — La charmante *prima-donna* Emilia Hallez vient de nous quitter. Elle a dit adieu à notre *San-Carlo* si vaste et si harmonique, à notre public qui l'a traitée avec une si rare prédilection, enfin à la haute société qui lui avait donné tant de marques de bienveillance; elle a quitté tout cela avec regret, mais il le fallait. Le Grand-Théâtre de Bologne, où elle est engagée pour la saison d'automne, va la placer au rang des vétérans du lyrisme ultramontain ; elle se rend d'abord à Milan, quartier général des artis es de l'Italie. Emilia Hallez nous reviendra et de nouvelles ovations accueilleront son retour, vivement désiré à Naples.

*** *Bologne*, 16 mars. — On prépare dans notre ville, pour le commencement du mois prochain, un grand festival religieux, auquel prendront part cinq cents dilettanti, et dont le programme annonce les trois ouvrages capitaux suivants : *Davide penitente*, oratorio de Mozart; le *Requiem* de Cherubini, et le *Stabat* de Rossini. On assure positivement que l'illustre auteur dirigera lui-même l'exécution de cette dernière composition. Le festival durera trois jours, et aura lieu dans la grande salle de la Société philharmonique.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

AULAGNIER. Op. 41. Rondino sur la Reine de Chypre.	5 »
AUBER. Ouverture du Duc d'Olone.	5 »
CORTICELLI. L'Aurore musicale, quinze petits morceaux; chaque.	2 50
CZERNY. Op. 655. Trois fantaisies sur *Adelia* de Donizetti; chaque.	7 50
— Op. 664. Huit nocturnes de différents caractères; chaque.	3 75
— Op. 671. Scherzo brillant.	5 »
— Op. 673. Deux rondinos sur les Diamants de la couronne; chaque.	5 »
— Op. 676. Fantaisie sur les Diamants.	7 50
DOHLER. Op. 40. Rondino villageois n° 1.	5 »
— Bagatelle sur un thème, Ricci.	5 »
DUVERNOY. El Zapateado, rondo espagnol.	5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon sur la Reine de Chypre.	6 »
GOMION. Op. 89. Fantaisie sur un thème original.	6 »
HERZ (H.) Op. 126. Fantaisie sur les Diamants.	7 50
— (J.) Op. 33. Grande valse sur la Reine de Chypre.	6 »
HUNTEN (F.) La douce mélancolie, rondo.	5 »
— (W.) Mosaïque de la Reine de Chypre en quatre suites; chaque.	6 »
LECARPENTIER. 32e Bagatelle sur Charles-Quint.	5 »
— 33e et 34e Bagatelle sur la Reine de Chypre; chaque.	5 »
LISTZ. Fantaisie sur la Sonnambula.	9 »
— Polonaise des Puritains.	7 50
— Le Moine, mélodie de Meyerbeer.	7 50
LOUIS. Op. 114. Mélodies expressives.	6 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie sur la Reine de Chypre.	6 »
MONTFORT. Une Etincelle, sur Charles-Quint.	2 50
ROSELLEN. Fantaisie brillante sur Giselle.	6 »
— 3 Airs de ballets en rondos brillants sur la Reine de Chypre; chaque.	6 »
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de la Reine de Chypre.	7 50
SCHUBERT. (C.) Op. 51. Cantilène de Bellini variée.	5 »
THALBERG. Romance variée.	4 50
WOLFF. Op. 63. La Favorite, grande valse brillante.	6 »
— Op. 64. Trois fantaisies sur la Reine de Chypre; chaque.	6 »
CZERNY. Op. 680. Fantaisie sur les Diamants.	9 »
CONCONE. Grande marche de Mercadante.	4 50
DOHLER. Rondo villageois et bagatelle; chaque.	6 »

Piano à 4 mains.

LOUIS. Op. 96. Thème original et fantaisie.	7 50
MOSCHELES. Op. 101. Romance et tarentelle.	9 »
— Op. 103. Sérénade.	9 »
— Op. 104. Romance.	9 »
ROSENHAIN. Trois petits duos pour les premiers commençants, nos 1, 2, 3; chaque.	5 »
THALBERG. Op. 10. Grande fantaisie sur I Capuleti ed i Montecchi.	9 »
— Op. 40. Grande fantaisie sur la Donna del lago	9 »

Piano et violon concertants.

LOUIS. Op. 117. Fantaisie sur Richard-Cœur-de-Lion.	7 50
— Op. 118. Fantaisie sur la Reine de Chypre.	7 50
— Op. 120. Douze mélodies-études.	12 »
PANOFKA. Mosaïque de la Reine de Chypre en 2 suites; chaque.	9 »

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Publiées par Mme veuve LAUNER, 14, boulevard Montmartre.

PARTITIONS EN FORMAT IN-8.

NOTA. — Toutes les Partitions d'Opéra-Comique seront gravées avec le dialogue, autant que faire se pourra.

Partitions avec paroles françaises.

		Prix net.
DALAYRAC.	Camille, ou le Souterrain.	7 fr.
J.-J. ROUSSEAU.	Le Devin du village.	7
BOIELDIEU.	La Dame blanche.	8
BERTON.	Montano et Stéphanie.	8
BEETHOVEN.	Fidelio.	7
HAYDN.	La Création du monde.	7
GRÉTRY.	Richard Cœur-de-Lion.	7
MÉHUL.	L'Irato, ou l'Emporté.	7
MOZART.	Don Juan, opéra en 5 actes.	8
GLUCK.	Iphigénie en Tauride	7
—	Iphigénie en Aulide.	7
—	Orphée.	7
—	Alceste.	7
—	Armide.	7
SACCHINI.	Œdipe à Colone	7
MOZART.	Les Noces de Figaro.	7
PAESIELLO.	Nina, ou la Folle par amour.	7
ROSSINI.	Le Barbier de Séville	7

Partitions avec paroles italiennes.

		Prix net.
MERCADANTE.	Il Giuramento	7
—	La Vestale.	7
CIMAROSA.	Orazzi e Curiazi.	7
BELLINI.	I Capuletti ed i Montecchi.	7
—	La Sonnambula	10
—	La Norma.	7
—	La Straniera	7
MOZART.	Il Flauto magico.	7
PAER.	Agnèse	7
ROSSINI.	L'Italiana in Algieri.	7
—	Mosè in Egitto	7
—	La Gazza ladra.	7
—	Turco in Italia	7
—	Tancredi	7
—	Semiramide	8
PERGOLESE.	Stabat Mater, à 2 voix }	7
MOZART.	Requiem, à 4 voix }	

NOTA. — Tous ces ouvrages sont revus avec le plus grand soin ; une grande activité est déployée pour la publication des partitions anciennes et modernes. L'éditeur a l'honneur de faire observer au commerce que vingt-deux partitions ont été gravées en moins de six mois, et que cette publication suit son cours.

COLLECTION COMPLÈTE DES PSAUMES DE MARCELLO, AVEC PAROLES ITALIENNES ET FRANÇAISES.

Chaque cahier, 20 fr. — Parties séparées en latin, 12 fr. — La collection complète, 95 fr. net.

1er CAHIER.

1. Beatus vir qui non abiit. Duo. C. B.
2. Quare fremuerunt gentes. Id. C. B.
3. Domine quid multiplicasti. Id. C. B.
4. Cum invocarem ex audivit. Id. C. B.
5. Verba mea auribus percipe. Id. C. B.

2e CAHIER.

6. Domine ne in furore tuo. Id. C. B.
7. Domine Deus meus. Id. A. B.
8. Domine Dominus noster. Solo. C.
9. Confitebor tibi Domine. Trio. C. T. B.

3e CAHIER.

10. In Domino confido. Quatuor. S. C. T. B.
11. Salvum me fac Domine. Duo. C. C.
12. Usquequo nomine oblivisceri. Id. C. T.
13. Dixit insipiens in corde suo. Id. B. B.
14. Domine quis habitabit. Solo. S.

4e CAHIER.

15. Conserva me Domine. Solo. C.
16. Exaudi Domine. Duo. T. T.
17. Diligam te Domine. Trio. C. T. B.

5e CAHIER.

18. Cœli enarrant. Quatuor. C. T. T. B.
19. Exaudiat te Dominus. Quatuor. C. T. B. B.
20. Domine in virtute tua. Quatuor. C. C. T. B.
21. Deus Deus meus. Solo. C.

6e CAHIER.

22. Dominus regit me. Duo. C. T.
23. Domini est terra. Trio. C. T. B.
24. Ad te Domine levavi. Duo. T. B.
25. Judica me Domine. Trio. C. T. B.

ORATORIOS
avec accompagnement de piano.

BEETHOVEN. Le Christ au mont des Oliviers.	24
HAYDN. Les Sept Paroles de J.-C.	24
— La Messe impériale	24
ROSSINI. Mosè in Egitto	36
MOZART. David pénitent.	24
— Ave verum à 4 voix	7 50
— — à 2 voix.	6
STRADELLA. Aria di Chiesa, chanté aux concerts historiques de Fétis.	3 75

MUSIQUE DE PIANO NOUVELLE.

CLEMENTI. Gradus ad Parnassum (nouvelle édition). 1er livre.	22
RINK. 30 Etudes à 2 parties	15
DOHLER. Op. 8 variat. sur la Sonnambula	7 50
— Op. 9 variat. sur la Sonnambula.	7 50
— 29 Rondo sur Betly.	6
OSBORNE. Fantaisie sur la Sonnambula	7 50
LISTZ. Fantaisie sur la Sonnambula.	9
CRAMER. Op. 93 impromptus	4 50
HANDEL. 14 Fugues p. piano ou orgue.	9
DUVERNOY. 109 Fantaisie sur il Giuramento.	6
— 110 Rondino sur Betly.	5
— 110 — sur il Bravo	5

PIÈCES DE CLAVECIN,

par F. Couperin, choisies, remises en lumière, précédées d'une préface critique, et accompagnées du portrait de l'auteur, par un artiste antiquaire.

1. La Voluptueuse.
2. Les Vendangeuses.
3. La Marche des gris vêtus.
4. Le Réveil matin.
5. Les Bergères.
6. Les Moissonneurs.
7. Tillemonde Fougnane.
8. Le Moucheron.
9. Gavotte.
10. Les Barricades mystérieuses.
11. Les Langueurs tendres.
12. L'Enchanteresse.
13. L'Attendrissante.
14. Sœur Monique.
15. La Fauvette plaintive.
16. Le Rossignol vainqueur.
17. Les Idées heureuses.
18. La Babet.
19. Fanfare.
20. La Ténébreuse.
21. Les Pèlerines.
22. Menuet.
23. La Favorite, chaconne.
24. Les Ondes.
25. La Morinete.
26. La Bourbonnaise, gavotte.
27. Les Folies françaises, ou les Dominos.
28. La Triomphante.
29. Les Grâces naturelles.
30. Le Drôle de corps.
31. Les Vergers fleuris.
32. La Nointèle.
33. L'Artiste.
34. Les Calotins.
35. La [illegible].
36. Le Dodo, ou l'Amour au berceau.

7e CAHIER.

26. Dominus illuminatio mea. Trio. S. T. B.
27. Ad te Domine clamabo. Duo. S. C.
28. Afferte Domino filii Dei. Trio. C. T. B.

8e CAHIER.

29. Exaltabo te Domine. Duo. T. B.
30. In te Domine speravi. Trio. C. T. B.
31. Beati quorum remissæ sunt. Trio. C. T. B.

9e CAHIER.

32. Exultate justi. Trio. C. T. B.
33. Benedicam Dominum. Duo. C. B.
34. Iudica Domine nocentes. Trio. C. T. B.
35. Dixit injustus. Duo. T. B.

10e CAHIER.

36. Noli æmulari. Quatuor. S. C. T. B.
37. Domine ne in furore. Duo. S. C.
38. Dixi custodiam vias meas. Solo. S.
39. Expectans expectavi. Duo. C. B.
40. Beatus qui intelligit. Trio. C. T. B.

11e CAHIER.

41. Quemadmodum desiderat. Duo. S. S.
42. Judica me Deus. Solo. B.
43. Deus auribus nostris. Quatuor. S. C. T. B.
44. Eructavit cor meum. Trio. C. T. B.
45. Deus noster refugium. Duo. C. B.
46. Omnes gentes plaudite. Solo. S.
47. Magnus Dominus. Trio. S. T. B.

12e CAHIER.

48. Audite hæc omnes gentes. Trio. C. T. B.
49. Deus deorum Dominus. Trio. S. C. B.
50. Miserere mei Deus. Trio. T. B. C.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. —1842. | 1842.—N° 17.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉS

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

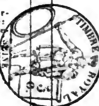
La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 24 avril 1842

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



SOMMAIRE. De l'instrumentation (douzième article); par **H. BERLIOZ.** — Halévy et *la Reine de Chypre* (troisième article); par **RICHARD WAGNER.** — Revue des concerts; par **H. BLANCHARD.** — Concerts; par **MAURICE BOURGES.** — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront avec le numéro de ce jour : Un Recueil des **Archives curieuses de la musique**, IIe partie, contenant : *Regina cœli* et *Salve regina*, d'Orlando Lasso; *Kyrie*, *Christe* et *Gloria*, de Christoforo Moralès.

Avec le prochain numéro ils recevront : **La Favorite**, grande valse brillante par **E. Wolff.**

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Douzième article.*)

L'*orgue*, d'après le plan que nous avons tracé pour notre travail, semble pouvoir, ainsi que le piano, être considéré sous deux faces : comme instrument adjoint à l'orchestre ou comme étant lui-même un orchestre entier et indépendant. Sans doute il est possible de mêler l'orgue aux divers éléments constitutifs de l'orchestre, on l'a fait même plusieurs fois; mais c'est étrangement rabaisser ce majestueux instrument que de le réduire à ce rôle secondaire; il faut en outre reconnaître que sa sonorité plane, égale, uniforme, ne se fond jamais complétement dans les sons diversement caractérisés de l'orchestre, et qu'il semble exister entre ces deux puissances musicales une sorte de secrète antipathie. L'orgue et l'orchestre sont rois tous les deux; ou plutôt l'un est empereur et l'autre pape; leur mission n'est pas la même, leurs intérêts sont trop vastes et trop divers pour être confondus. Ainsi dans presque toutes les occasions où l'on a voulu opérer ce singulier rapprochement, ou l'orgue dominait l'orchestre de beaucoup, ou l'orchestre ayant été porté à une puissance démesurée faisait presque disparaître son adversaire.

Bien que les sons de l'orgue paraissent convenir assez à l'accompagnement des voix, j'avoue que ce mélange ne m'a jamais non plus réellement satisfait; j'aime mieux entendre les voix seules qu'ainsi accompagnées. L'orgue est fait pour la domination absolue, c'est un instrument jaloux et intolérant. Dans un seul cas, il pourrait, sans déroger, se mêler aux chœurs et à l'orchestre, et encore serait-ce à la condition même de rester, lui, dans son solennel isolement. Par exemple, si une masse de voix placée dans le chœur d'une église, à grande distance de l'orgue, interrompait de temps en temps ses chants pour les laisser reproduire par l'orgue, en tout ou en partie; si même le chœur, dans une cérémonie d'un caractère

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4, 10 et 11 de l'année 1842.

triste, était accompagné par un gémissement alternatif de l'orchestre et de l'orgue partant ainsi des deux points extrêmes du temple, l'orgue succédant à l'orchestre, comme l'écho mystérieux de sa lamentation, ce serait un mode d'instrumentation susceptible d'effets grandioses et sublimes. Mais, en ce cas même, l'orgue ne se mêlerait point réellement aux autres instruments; il leur répondrait, il les interrogerait; il y aurait seulement entre les deux pouvoirs rivaux alliance d'autant plus sincère que ni l'un ni l'autre ne perdrait rien de sa dignité. Toutes les fois que j'ai entendu l'orgue jouer en même temps que l'orchestre, il m'a paru produire un détestable effet, et nuire à celui de l'orchestre au lieu de l'augmenter. Quant à déterminer la manière dont l'orgue doit être traité individuellement, et en le considérant comme un orchestre complet, ce n'est pas ici que nous pouvons le faire. Nous ne nous sommes point imposé la tâche de donner une suite de méthodes des divers instruments; mais bien d'étudier de quelle façon ils peuvent concourir à l'effet musical dans leur association. La science de l'orgue, l'art de choisir les différents *jeux*, de les opposer les uns aux autres, constituent le talent de l'organiste, en le supposant, selon l'usage, improvisateur. Dans le cas contraire, c'est-à-dire en le considérant comme un simple virtuose chargé d'exécuter une œuvre écrite, il doit se conformer scrupuleusement aux indications de l'auteur, qui, dès lors, est tenu de connaître les ressources spéciales de l'instrument qu'il met en œuvre et de les bien employer. L'étendue de l'orgue est indéterminée; elle varie avec sa dimension, qu'on désigne ordinairement par la longueur en pieds de son plus grand tuyau, sonnant la note la plus grave du clavier. Ce tuyau a l'une des quatre longueurs suivantes : quatre, huit, seize ou trente-deux pieds. Ainsi l'on dit : un orgue de trente-deux, de seize, de huit, de quatre pieds. Le nombre de *jeux* n'est pas le même non plus pour toutes les orgues : quelques unes en possèdent une grande quantité, d'autres n'en ont que très peu. Les *jeux* sont désignés en général par le nom des instruments d'orchestre avec lesquels leur timbre offre le plus d'analogie, ce sont : la flûte, le hautbois, le clairon, le basson, la cymbale, le cor anglais, le trombone, etc., etc. L'orgue a des effets de sonorité douce, éclatante, terrible, mais il n'est pas dans sa nature de les faire se succéder rapidement; il ne peut donc, comme l'orchestre, obtenir le passage subit du *piano* au *forte*, ou du *forte* au *piano*. Au moyen des perfectionnements apportés récemment dans sa fabrication, il peut, en introduisant successivement différents *jeux* qui s'accumulent, produire une sorte de *crescendo*, et amener par conséquent le *decrescendo* en les retirant dans le même ordre. Mais la gradation et la dégradation de son ne passent pas encore, au moyen de cet ingénieux procédé, par les nuances intermédiaires qui donnent tant de puissance à ces mouvements de l'orchestre; on sent toujours plus ou moins l'action d'un mécanisme inanimé. L'instrument d'Erard, connu sous le nom d'orgue expressif, donne seul la possibilité d'enfler et diminuer réellement le son, mais il n'est point encore admis dans les églises. Des hommes graves, d'un excellent esprit d'ailleurs, en condamnent l'usage comme destructeur du caractère et de la destination religieuse de l'orgue.

Sans aborder la grande question tant de fois agitée de la convenance de l'*expression* dans la musique sacrée, question que le simple bon sens exempt de préjugés résoudrait de prime abord, nous nous permettrons cependant de faire observer aux partisans de la musique *plane*, du *plain-chant*, de l'orgue *inexpressif* (comme si les jeux forts ou doux et diversement timbrés n'établissaient pas déjà dans l'orgue la variété et l'expression), nous nous permettrons, dis-je, de leur faire observer qu'ils sont les premiers à se récrier d'admiration quand il s'agit de l'exécution vocale des œuvres d'Allegri et de Palestrina à la chapelle Sixtine; or, cette exécution brille surtout par l'extrême finesse des nuances, par le crescendo, le decrescendo, le clair-obscur, les sons enflés, soutenus, éteints, en un mot, par toutes les qualités qui manquent à l'orgue, et que l'invention d'Erard tendrait à lui donner. Ils sont donc en contradiction évidente avec eux-mêmes; à moins de prétendre (ils en sont bien capables) que les nuances expressives parfaitement convenables, religieuses et catholiques dans la voix humaine, deviennent tout d'un coup, appliquées à l'orgue, irréligieuses, hétérodoxes et impies. Il est singulier aussi, qu'on me pardonne cette petite digression, que ces mêmes critiques conservateurs de l'orthodoxie en matière de musique religieuse, qui veulent, avec raison, que le sentiment religieux le plus vrai en dirige l'inspiration (tout en prohibant l'expression des nuances de ce sentiment), ne se soient jamais avisés de blâmer l'usage des fugues d'un mouvement vif, qui, depuis long-temps, forment le fond de la musique d'orgue dans toutes les écoles. Est-ce que les thèmes de ces fugues, dont quelques uns n'expriment rien, et dont beaucoup d'autres sont d'une tournure au moins grotesque, deviennent religieux et graves par cela seul qu'ils sont traités dans le style fugué, c'est-à-dire dans la forme qui tend à les reproduire le plus souvent, à les mettre le plus constamment en évidence? Est-ce que cette multitude d'entrées des parties diverses, ces imitations canoniques, ces lambeaux de phrases tordus, enchevêtrés, se poursuivant, se *fuyant*, se roulant les uns sur les autres, ce tohu-bohu d'où la vraie mélodie est exclue, où les accords se succèdent si rapidement qu'on peut à peine en saisir le caractère, cette agitation incessante de tout le système, cette apparence de désordre, ces brusques interruptions d'une partie par une autre, toutes ces hideuses pasquinades harmoniques excellentes pour peindre une orgie de sauvages ou une danse de démons, se transforment en passant par les tuyaux d'un orgue, et prennent l'accent sérieux, grandiose, calme, suppliant ou rêveur de la prière sainte, de la méditation, ou même celui de la terreur, de l'épouvante religieuse?..... Il y a des organisations assez monstrueuses pour que cela puisse leur paraître vrai. En tout cas, les critiques dont je parlais tout-à-l'heure, sans dire précisément que les fugues vives d'orgue sont empreintes de sentiment religieux, n'ont jamais blâmé leur inconvenance et leur absurdité, probablement parce qu'ils en ont trouvé l'usage établi depuis long-temps, parce que les plus grands maîtres, obéissant aussi à la routine, en ont écrit un grand nombre, et enfin, parce que les écrivains qui traitent de la musique religieuse étant pour l'ordinaire fort attachés aux dogmes chrétiens, considèrent involontairement ce qui tendrait à amener un changement dans les idées consacrées, comme dangereux et incompatible avec l'immutabilité de la foi. Quant à nous, et pour rentrer tout-à-fait dans notre sujet, nous avouerons que si l'invention d'Erard était appliquée à l'orgue ancien, seulement comme un jeu nou-

veau, de manière à ce qu'il fût facultatif à l'organiste d'employer les sons expressifs ou de n'en pas faire usage, ou du moins de manière à pouvoir enfler et diminuer certains sons indépendamment des autres, ce serait un perfectionnement réel et tout à l'avantage du *vrai* style religieux.

H. BERLIOZ.

(*La suite au prochain numéro.*)

HALÉVY
ET
LA REINE DE CHYPRE.

(Troisième article.*)

C'est dans *la Reine de Chypre* que la nouvelle manière d'Halévy s'est manifestée avec le plus d'éclat et de succès. Dès les premières lignes de ce travail, j'ai eu occasion d'exposer les conditions auxquelles, selon moi, est soumise la production d'un bon opéra, en indiquant les obstacles qui s'opposent à ce que ces conditions soient remplies complétement et en même temps par le poëte et par le compositeur. Quand ces conditions se réalisent, c'est un événement d'une haute importance pour le monde artistique. Or, dans ce cas-ci, toutes les circonstances se sont réunies pour amener la création d'une œuvre qui, même aux yeux de la critique la plus sévère, se distingue par toutes les qualités qui constituent un bon opéra, tel que nous avons tâché de le définir.

Nous n'avons point à examiner en détail le livret de *la Reine de Chypre*. Toutefois, pour être à même d'apprécier et de caractériser plus exactement le mérite de la partition, il faut préalablement signaler, dans le poëme, ce qui devait lui donner de l'importance aux yeux du compositeur. Avant tout, je crois devoir faire remarquer que, par un singulier bonheur, le poëte a su donner aux éléments constitutifs de son action une couleur telle que le musicien pouvait la souhaiter. Si j'ai bien saisi le sens poétique du livret, le drame se fonde sur un conflit entre les passions humaines et la nature. Tout d'abord nous sommes frappés du contraste que l'égoïste Venise et son terrible Conseil des Dix forment avec l'île charmante que l'antiquité avait consacrée à Vénus. De la triste et sombre cité nous sommes transportés dans les bois enchanteurs de Chypre. Mais, à peine soulagés de l'anxiété qui nous oppressait, avons-nous respiré un air doux et voluptueux, que dans l'envoyé du Conseil des Dix, dans cet assassin froidement cruel, nous retrouvons avec effroi le principe destructeur. Au milieu de ce conflit redoutable surgit la noble nature de l'homme, se fiant aux deux étoiles qui le guident ici-bas, *l'amour* et *la foi*, luttant courageusement contre le génie infernal, et quoique sacrifié, restant vainqueur; voilà comment nous comprenons cette admirable figure de Lusignan.

Quel magnifique et poétique sujet! de quel enthousiasme il dut enflammer l'âme d'un compositeur qui a, comme Halévy, une si haute idée de la dignité de son art!

Voyons maintenant par quels moyens il a réussi à nous communiquer cet enthousiasme?

L'opéra d'Halévy se compose, dans sa forme extérieure, de deux parties distinctes, déterminées par le lieu où se passe la scène. Or, la différence caractéristique du lieu de la scène n'a jamais eu plus d'importance que dans ce drame, où elle donne une empreinte particulière tant à l'action qu'aux formes sous lesquelles elle se manifeste. Pour peu que vous prêtiez l'oreille aux accents d'Halévy, vous comprendrez comment on peut exprimer par les sons cette diversité locale : en ceci il a même surpassé le poëte.

La toile se lève. Nous sommes à Venise, au milieu de palais et de canaux : ni arbres ni champs verdoyants ne se montrent à nos regards ni même à notre imagination. Il y a pourtant une fleur qui croît en ces lieux, c'est l'amour de Gérard et de Catarina. Frais et pur comme la brise du soir, glisse vers nous le chant si simple et si joyeux par lequel Gérard annonce de loin sa venue à l'amante qui l'attend. Il y a là un élan de désir tendre et naïf, et en même temps une décision courageuse qui nous initient au caractère du jeune homme. Pour concilier tout d'abord nos sympathies aux deux amants, le compositeur a mis tout ce que son art a de plus enchanteur dans le duo où ils exhalent les sentiments qui les enivrent. Le fond sombre sur lequel se dessinent ces deux charmantes figures apparait même à travers ces chants si brillants et si éclatants de bonheur comme un nuage sinistre, et leur communique un caractère particulier d'intérêt mélancolique. Rien n'égale en noblesse et en grâce la magnifique mélodie de la dernière partie de ce duo. La disposition et l'intention de ce thème seul suffiraient pour constater ce que j'ai dit plus haut, au sujet de la mélodie dramatique, telle que la comprend Halévy. Avec cette gracieuse tendresse, et quoiqu'elle soit parfaitement claire et qu'elle se comprenne à l'instant, cette mélodie est exempte, de toute manière, de toutes ces coupes arrêtées auxquelles ceux de nos auteurs contemporains, qui visent à la popularité *quand même*, ont coutume d'assujettir ces sortes de motifs; elle est disposée de manière à ce que l'on ne puisse lui assigner aucune origine, ni française, ni italienne, ni autre; elle est indépendante, libre; elle est dramatique dans toute l'acception du terme.

Cette gracieuse scène d'amour qui éveille des sentiments si doux, est en quelque sorte consacrée par le trio suivant entre les précédents et le père de Catarina. On dirait que tous deux, poëte et compositeur, ont voulu nous faire oublier que nous sommes à Venise, en nous peignant sous des couleurs ravissantes un bonheur qui ne devait pas se rencontrer souvent dans les palais de cette dure et orgueilleuse aristocratie vénitienne. La prière : *O vous, divine Providence!* est une hymne de reconnaissance qui monte vers le ciel du cœur de mortels heureux. L'apparition de Mocénigo nous révèle l'intention du poëte : il ne pouvait produire un plus puissant effet qu'en faisant paraître le prophète de malheur au moment même où nos cœurs s'abandonnent à la quiétude où nous ont plongés les scènes précédentes. Cet effet, le compositeur a le mérite de l'avoir rendu par des moyens très simples, sans aucune bizarrerie ni affectation. Toute cette scène est de main de maître, ainsi que la suivante entre Mocénigo et Andréa. Ici se présentait une grande difficulté. En effet, il ne s'agissait point d'exprimer l'énergie fougeuse des passions; il fallait peindre la réserve, la tranquillité froide et calculée dont s'enveloppe l'ambition. Ce qu'il y a de sombre et de terrible dans ce Mocé-

(*) Voir les numéros 9 et 11 de la *Revue et Gazette musicale*.

nigo qui va porter le trouble au sein de tant de bonheur, dans cet impitoyable représentant d'une corporation puissante, ne pouvait être plus heureusement caractérisé que nous ne le trouvons dans cette scène. On ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de la simplicité des moyens que le compositeur a mis en usage, ou de ce tact si sûr qui l'a décidé à faire choix de moyens aussi simples. Ce qui prouve que l'auteur procède ainsi à bon escient, c'est qu'il fait un usage très modéré de l'orchestre : il a prudemment renoncé à tous ces éclats d'une instrumentation bruyante, qu'il manie pourtant avec une supériorité incontestable; et c'était en effet par cette sobriété seule qu'il pouvait arriver à conserver à cette situation son expression dramatique. Le passage où l'orchestre caractérise si heureusement cette politique sombre et insidieuse du Conseil des Dix, et qui se répète en légers échos dans différents endroits de la partition, se fait remarquer de plus par un certain vide dans l'harmonie, avec lequel le chant si animé, si entraînant d'Andréa : *Eh quoi! vouloir qu'ainsi je brise*, forme un beau contraste, et complète le tableau caractéristique que présente cette scène.

Le finale du premier acte, où toutes les passions se déchaînent comme une tempête, est un de ces chefs-d'œuvre où le talent d'Halévy se déploie dans toute sa puissance. L'énergie grandiose avec laquelle le compositeur a coutume d'exprimer les violentes émotions de l'âme, se concentre ici dans un air magnifique pour voix de basse : dans les premières notes la colère des partisans de Gérard se peint avec force et fierté; puis le mouvement rhythmique s'accélère de plus en plus, et exprime admirablement l'exaltation successive de la passion. Sous le rapport purement musical, le finale offre d'ailleurs une foule de traits nouveaux.

Le commencement du second acte, qui nous montre le côté romantique de Venise, est une des conceptions les plus originales qui soient jamais sorties de la plume d'Halévy. L'introduction musicale avec le pizzicato incessant et monotone des violoncelles, et les accords pleins de rêverie des instruments à vent, forme, avec le chœur des gondoliers, un ensemble qui nous enivre d'un charme irrésistible. Le chœur des gondoliers est un morceau de chant où la nature est prise sur le fait : il y a là une simplicité grandiose et naïve d'un effet enchanteur. Toutes ces barcarolles rhythmées à la moderne, d'une harmonie si piquante dont fourmillent nos opéras, du moment que la scène se passe en Italie, que sont-elles auprès de ce morceau si naturel, où pour la première fois se révèle dans toute sa vérité le caractère primitif des vigoureux enfants de la *Chioggia* qui gagnent leur pain à ramer sur les canaux de Venise?

La scène suivante a beaucoup d'animation dramatique. La mélancolie voluptueuse dans laquelle s'est affaissée la douleur de Catarina est rendue avec un charme touchant dans l'adagio; le chant respire une mollesse qui répand dans nos cœurs un calme bienfaisant. Puis sa douleur se réveille avec une force nouvelle : Catarina s'adresse au ciel pour lui demander des consolations. Puis quand elle trouve les lignes tracées par la main de son amant, son cœur renaît à l'espoir; sa joie, sa gratitude, l'anxiété avide avec laquelle Catarina attend son bien-aimé, tout cela ne pouvait être rendu avec plus de vérité et d'énergie. L'auteur nous semble avoir été surtout heureux dans le motif principal de l'allégro.

L'apparition de Mocénigo, du démon qui doit toujours et partout troubler le bonheur des deux amants, produit également ici le plus heureux effet. Les terribles paroles qu'il fait entendre sont parfaitement caractérisées par l'accompagnement de l'alto et du violoncelle. L'arrivée de Mocénigo prépare la scène suivante entre Gérard et Catarina, une des plus saillantes qui soient au théâtre. Je signalerai surtout la grâce ravissante de l'air de Gérard, à son entrée : *Arbitre de ma vie*, ainsi que le motif dans lequel Catarina, quand Gérard vient de lui déclarer qu'il ne l'aime plus, exhale sa douleur, douleur contenue, mais qui n'en est que plus intense; le compositeur place dans la bouche de l'infortunée des accords si doux et si suavement touchants, qu'ils vous navrent le cœur, et font plus d'effet qu'on n'en obtiendrait avec les sons discordants et les cris.

Richard WAGNER.

(*La suite et fin au prochain numéro.*)

CONCERTS.

M. Sudre.

M. Sudre, inventeur de la langue musicale, a donné, dans la salle Herz, une de ses intéressantes séances de *Téléphonie* ou *télégraphe musical à l'usage des armées de terre et de mer, pratiqué par un* INSTRUMENT MONSTRE *de nouvelle invention, à air comprimé, qui porte le* SON *à deux lieues de distance.*

Le concert prétexte ou d'encadrement qui a précédé les expériences de langue musicale et de Téléphonie a été agréablement rempli par MM. Rousselot, Triébert, Coche, Ferrière, Casimir Ney, Labro et madame Coche, qui ont exécuté avec autant de verve que d'ensemble un fragment du septuor d'Hummel. M. Massone et la compagne de sa vie ont dit un duo italien. M. Coche, après avoir fort bien joué un solo de flûte, a cédé la place à madame Coche, qui a dit avec l'aplomb de bonne musicienne qui la distingue un joli trio de MM. Vogt et Beaudiot pour piano, hautbois et violoncelle avec MM. Ferrière et Triébert, qui s'en sont acquittés en gens habitués à plaire au public. M. Manera, violoniste exercé et chanteur de goût a suppléé pour la partie vocale mademoiselle Drouart, annoncée sur le programme, et qui n'a point paru. Après la manifestation de ces estimables facultés concertantes, la langue musicale de M. Sudre a fonctionné.

Il faudrait plus d'espace que nous n'en avons pour expliquer et bien faire comprendre les résultats intéressants qu'a obtenus M. Sudre. Les rapports les plus favorables des ministères de l'intérieur, de la guerre, de l'instruction publique et de la marine, constatent l'utilité de la découverte de M. Sudre, proclament que cette découverte mérite d'être encouragée; mais toutes ces promesses se traduisent seulement en phrases laudatives pour l'inventeur. Dans ses séances, M. Sudre demande aux spectateurs de vouloir bien écrire toutes sortes de questions sur un tableau noir, et au moyen de quelques sons tirés d'un violon, il transmet à mademoiselle Hugot, jolie interprète de la langue musicale, la question posée sur le tableau; et l'agréable truchement traduit, répète exactement, à quelques équivalents près, la question à l'assemblée. La question est quelquefois un compliment, un madrigal pour celle qui est appelé à la répéter, ce qui

ne laisse pas que de lui causer un léger embarras, que cependant elle finit par surmonter. La politique, qui se mêle à tout, qui nous suit à l'église, au concert, qui surgit à tout propos dans la conversation malgré qu'on en ait; la politique a dicté la première question faite par un des spectateurs qui a écrit sur la planche noire. *Aurons-nous encore long-temps la paix?* Un courtisan dans l'auditoire, car il y en a encore et il y en aura toujours, s'est chargé de la réponse à cette question, réponse que nous croyons inutile de répéter ici et qui rappelle le mot de ce prédicateur qui, prêchant à la cour, avait commencé son sermon par cette phrase audacieuse : *Mes frères, nous sommes tous mortels!* et qui, voyant entrer Louis XIV lorsqu'il prononçait cette phrase, la répéta avec cette légère variante : *Oui, mes frères! nous sommes presque tous mortels!*

M. Sudre nous a fait entendre ensuite son nouvel instrument qu'on pourrait appeler Télophone, avec lequel on peut transmettre des signaux ou commandements à deux lieues de distance. C'est une sorte de tambour en cuivre d'où il sort quatre pavillons de trompettes donnant l'accord parfait dans son second renversement, et qui rendent alternativement et simultanément leurs sons divers au moyen de la pression de quatre pistons ouvrant une voie à l'air comprimé et amassé dans l'intérieur du tambour par un soufflet qui remplit la machine de vent. C'est le dernier terme du son strident en musique, et si au lieu de quatre trompettes il y en avait sept, cela nous donnerait une idée assez exacte du formidable appel des sept trompettes que nous devons entendre au jugement dernier.

Mlle Horrenberger.

Mardi dernier, rue Monsigny, dans les salons de M. Van-Nuffel, mademoiselle Henriette Horrenberger, jeune pianiste de douze ans, fort intéressante parce qu'on n'a pas la prétention de faire une merveille, a aussi donné un petit concert dans lequel elle s'est fait applaudir. Elle a joué la Fantaisie de Thalberg sur la *Straniera*, et celle sur la *Lucia di Lammermoor*, par Herz. Quelques inégalités, quelques passages manquant de précision dans le premier morceau ont été rachetés dans le second par de la netteté, de l'aplomb, et un bon sentiment musical que la jeune artiste a puisés dans l'enseignement de M. Van-Nuffel, excellent professeur qui sait si bien faire arriver ses élèves à de rapides résultats

M. Pollet, comme bon harpiste, et le jeune Norblin sur le violoncelle, n'ont pas peu contribué à l'agrément de cette soirée.

Et maintenant, de cette Polmartin, de cette Louise Guénée en herbe dont nous venons de vous parler, il faut nous élever jusqu'au chêne, jusqu'au palmier des pianistes, enfin jusqu'à

Thalberg.

Ainsi que nous l'avons dit en un sonnet à madame la princesse de Belgiojoso :

> Ecouter Rubini, Thalberg ou Damoreau,
> C'est connaître de l'art ce qu'il a de plus beau.

Cette trinité musicale semblait être complète et fonctionner dans ses attributions diverses jeudi dernier, au deuxième et dernier concert que le pianiste à la mode a donné dans la salle du Théâtre-Italien. Saint-esprit de cette trinité, il a résumé par le chant, en lui seul, Damoreau, Rubini et Thalberg, et il a montré d'autant plus de talent qu'il avait à lutter contre la monotonie du programme.

Après l'ouverture de *la Muette de Portici*, qui date d'une époque où tous nos compositeurs français se rossinisaient, de telle sorte qu'on aurait pu les nommer Héroldini ou Aubertini; après l'ouverture de la *Muette* tout empreinte des formes rossiniennes, Alexis Dupont a dit l'air du *Stabat* de Rossini : *Cujus animam*, qui a été accueilli favorablement; Géraldy a chanté l'air de basse : *Pro peccatis* du même *Stabat* de Rossini, écouté assez froidement, puis le quatuor du même ouvrage de Rossini, *Stabat, sancta Mater*, dit par mesdemoiselles Nissen et Bildstein, et MM. Alexis Dupont et Géraldy, qui sont habitués à plus d'applaudissements qu'ils n'en ont obtenu dans ce morceau tout de scène. Ici le second finale de *la Lucia*, varié, suivi d'une grande étude (*redemandée*), composés et exécutés par Thalberg.

A la seconde partie du concert nous sommes retombés en plein dans Rossini. Ouverture de la *Gazza ladra* de Rossini, air du *Podesta* du *Barbiere di Siviglia* de Rossini, chanté par Géraldy; *Grande fantaisie* sur le finale et le chœur d'introduction de la *Semiramide*, toujours de Rossini, arrangée et exécutée par Thalberg; enfin un grand air de l'*Otello* de Rossini, chanté par mademoiselle Nissen, et le grand duo pour deux pianos, sur des motifs de la *Norma*, composé par Thalberg, et exécuté par Émile Prudent et l'auteur. Ainsi, à l'exception des deux Italiens Bellini et Donizetti pour la *Norma* et *Anna Bolena*, toute la musique était de Rossini. Il est résulté d'avoir mis ainsi Rossini à toute sauce, une satiété qui a jeté un peu de froid vers la fin du concert; et il a fallu tout le prestige du talent du bénéficiaire pour conjurer l'ennui. Chacun disait avec le bon homme La Fontaine :

> Bonne chère, tant soit exquise,
> Rassasie et soûle à la fin :
> Diversité, c'est ma devise.

Dès le premier morceau, le second finale de la *Lucia*, Thalberg a développé ce chant large et puissant qu'il n'abandonne jamais, même au milieu des plus inextricables difficultés. Son étude (*redemandée*) a fait *fanatismo* et lui a valu bouquets, couronnes, nous croyons même quelques pièces de vers. Sa grande fantaisie sur la *Semiramide* est d'une coupe neuve et originale; elle réunit les détails les plus gracieux à ces beautés sévères; la péroraison qu'on regrette de voir finir sitôt est du plus grand effet.

Le duo sur les motifs de la *Norma* qui a réuni MM. Emile Prudent et Thalberg avait au moins l'intérêt, pour tout ce qu'il y avait de pianistes dans la salle, c'est-à-dire tous ceux qui sont en ce moment à Paris, de l'entrevue de Pompée et de Sertorius en Espagne, ou de Napoléon et d'Alexandre sur le Niémen. M. Prudent, admis à l'intimité de cette conversation harmonique, a dû se dire comme l'empereur de Russie à Tilsitt ou à Erfurth :

> L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux.

Et nous, pour ne pas descendre de ces hauteurs impériales, nous croyons pouvoir annoncer que l'auteur de la *fantaisie* sur *Moïse* sera bientôt nommé premier pianiste du schah de Perse et du souverain du céleste empire, en attendant que, canonisé dans cent ans, il soit invoqué par tous les pianistes à venir sous le nom de saint Thalberg.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS.

Mlle Boutibonne. — M. Bigall.

Mademoiselle Boutibonne est une jeune pianiste de beaucoup de talent. Le concert qu'elle a donné mercredi dernier a fourni la preuve de ce que nous répétons ici avec la conviction de n'être pas démenti. Soit par un don naturel, soit par suite d'un long exercice, les doigts de mademoiselle Boutibonne sont doués d'une légèreté qui jette un brillant vernis sur sa rapide exécution. Elle a dit avec succès deux études dans ce style étincelant. Elle n'a pas été moins remarquable dans un genre plus élevé, en interprétant avec le concours de MM. Schafer et Cossmann quelques délicieux fragments de Beethoven; puis, seule encore, elle a chanté sur son piano deux nocturnes et la valse de Chopin. Dans toutes ces épreuves, mademoiselle Boutibonne s'est distinguée aussi bien par l'habileté du mécanisme que par un sentiment particulier de la phrasification. Nous serions fort trompé si mademoiselle Boutibonne ne formait d'excellents élèves, puisqu'elle cumule visiblement le double mérite de pianiste remarquable et de musicienne consommée. Mesdemoiselles Elise Masson et Julie Vavasseur ont prêté à la jeune bénéficiaire l'assistance de leur belle voix dans un duo du *Giuramento*. Mademoiselle J. Vavasseur a dit aussi avec supériorité un air de Mercadante où l'on a pu admirer la richesse de ses cordes graves, la douceur des sons aigus et la saine méthode qui préside à tout cela. Avec un peu plus d'animation, la voix de contralto de mademoiselle Vavasseur n'aurait point à Paris de rivale. M. Géraldy a été excellent comme toujours dans l'air du *Philtre*; il aborde tous les genres avec bonheur; sa voix traduit aussi aisément les éclats de la gaieté bouffonne que les accents passionnés et tragiques.

Ce n'est pas la même sorte de talent qu'il faut louer dans M. Bigall, le chanteur tyrolien; mais il a dans son espèce un mérite très rare. L'avez-vous entendu produire avec une merveilleuse agilité ces notes de tête, dont la hauteur n'eût pas été dépassée même par un Farinelli? Dans les sommités de l'échelle, cette voix de faucet participe du timbre de l'harmonica; c'est presque à s'y méprendre. Assurément, ce serait chose curieuse que d'analyser la construction de l'appareil vocal du jeune Tyrolien; MM. les savants ne devraient pas laisser échapper ce sujet unique. Du reste, M. Bigall chante avec intelligence; mais cette expression naturelle et sans art ne suffirait pas pour neutraliser la dureté de l'idiome et la sonorité sourde et rauque des sons graves, si le registre aigu ne venait charmer l'oreille par sa douceur et surprendre par sa prodigieuse flexibilité. M. Bigall est un instrument fort extraordinaire; les traits rapides qu'il exécute en passant subitement du grave à l'aigu, et *vice versâ*, le font exceller dans un genre où plusieurs l'ont précédé, mais où personne ne l'a encore surpassé.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, par extraordinaire, *Guillaume Tell*. — Demain lundi, la deuxième représentation de la reprise de *la Favorite*.

*** La reprise de *la Favorite* a eu lieu mercredi dernier. Duprez, Barroilhet, madame Stoltz ont reparu dans les trois rôles créés par eux avec tant d'éclat, et leur succès a été le même que dans l'origine. La belle partition de Donizetti n'a rien perdu non plus de sa fraîcheur, de son charme, et il est certain que, malgré la redoutable concurrence de *la Reine de Chypre*, *la Favorite* doit encore exercer une heureuse influence sur les recettes, en variant le répertoire.

*** La nomination de Duprez, comme professeur de chant au Conservatoire, arrêtée en principe, est encore retardée à cause de certaines difficultés dans les voies d'exécution. Du reste, le célèbre ténor ne peut entrer en exercice qu'à compter du mois d'octobre prochain.

*** Lundi dernier, mademoiselle Recio, quoique fortement indisposée, a chanté le rôle du page dans *le Comte Ory*. Nul doute que l'administration ne lui tienne compte de ce dévouement, en lui offrant une prochaine occasion de prendre sa revanche.

*** On répète activement à l'Opéra Comique *le Code noir*, ouvrage en trois actes, qui sera représenté sous peu de jours. *Le Muet*, ouvrage en un acte, le suivra de près.

*** Chollet et mademoiselle Prévost doivent faire leur rentrée dans *Jeannot et Colin*.

*** M. Roger, de l'Opéra-Comique, a chanté dernièrement le grand air de *Guido et Ginevra* d'Halévy, au concert du *Ménestrel*, et il a obtenu les plus vifs applaudissements.

*** Une commission pour l'érection d'un monument funèbre à la mémoire de Cherubini s'est formée sous la présidence de M. le duc de Coigny. Dès ce moment, les souscriptions sont reçues au Conservatoire.

*** La mémoire de Cherubini n'est pas honorée seulement en France. A Pise, dans l'église de Saint-François, le *Requiem* pour voix d'hommes, composé par le grand maître, vient d'être exécuté en présence d'une foule immense, que cette solennité avait attirée. Un catafalque magnifique avait été dressé, et ce qui contribuait à rendre la cérémonie plus touchante, c'est que plusieurs membres de la famille de l'illustre défunt y assistaient. On y voyait entre autres une de ses petites-filles, à peine âgée de quatre ans. Florence, sa ville natale, a dû lui payer aussi son tribut de regrets et d'hommages.

*** Quand nous voyons un si grand nombre de jeunes gens publier leurs opuscules, et mépriser le savoir, se fiant à leur *génie*, nous croyons utile de citer un fait qui devrait leur servir de leçon. Cherubini, l'illustre Cherubini copiait, même dans ses dernières années, les œuvres de Palestrina et de Clari, et disait à ses amis qui lui demandaient la raison de ce travail : « *J'apprends*, car aurais-je deux cents ans, en musique il y a toujours à apprendre. » Et pourtant Cherubini était l'homme dont Haydn disait avec satisfaction : « Je suis bien vieux, mais je suis votre » fils comme musicien. »

*** Thalberg a laissé aux pauvres de Dijon la recette du concert qu'il a donné dans cette ville; le comité de la Société philharmonique désirant donner au célèbre pianiste un témoignage de sa reconnaissance, a ouvert une souscription dont le produit est destiné à offrir à l'artiste une médaille d'or.

*** Le Théâtre de Versailles a donné dimanche dernier la troisième représentation de *Nizza de Grenade* (*Lucrèce Borgia*). Comme aux deux représentations précédentes, la salle était comble : l'élite de la société versaillaise et d'un très grand nombre de Parisiens s'y trouvaient réunis.

*** *Tâchez qu'on ne nous blague pas trop dans les journaux!!!* Cet axiome, ce mot d'ordre *d'il maëstro* Rossini a été peu compris, peu suivi par ses subordonnés. Voici que MM. E. Troupenas, Escudier frères et Cᵉ, exploitant son *Stabat mater*, après avoir épuisé tous les *puff* imaginables, ont ramassé dans les journaux incompétents tous les lieux-communs de louange banale qu'ils avaient mendiée, et ils en ont fait une brochure terminée par une péroraison acrimonieuse de M. E. Troupenas, qui prétend que l'ouvrage qu'il a *édité* est dans le *vrai style sacré*. *C'est un véritable Puff de musique religieuse*. M. Adam est nommé grand-prêtre de ce nouveau culte par M. Troupenas; lui seul se connaît en musique religieuse parce qu'il a fait *le Postillon de Lonjumeau*, et M. Troupenas lui sacrifie MM. J. Janin, Blanchard, Berlioz, qui ont le malheur de nommer, comme tous les gens compétents, le *Stabat mater* de Rossini un JOLI STABAT.

*** Les journaux de musique de l'étranger reproduisent les articles des anciennes années de *la Gazette musicale*, et c'est en ce moment l'année 1834 qu'ils exploitent. Nous trouvons dans *la Gazette musicale de Vienne*, *le Dîner de Beethoven*, par J. Janin, publié dans notre premier numéro, et dans *la Revue musicale belge*, *la Chapelle Sixtine*, de Mainzer, publié dans le deu-

xième numéro de 1839. Tous deux *ont oublié* d'indiquer les auteurs et la source où ils ont été puisés.

*** Nous engageons nos lecteurs à jeter un coup d'œil sur l'annonce du *Magasin pittoresque*. Parmi les trente-un articles que contient le mois d'avril, quelques-uns méritent une mention toute particulière; et les vingt-sept gravures qui accompagnent ces articles ne laissent rien à désirer, ni pour l'exécution, ni pour le tirage. La variété et la moralité du texte, aussi bien que la beauté des illustrations, en font un recueil utile aux savants, aux artistes, et indispensable aux gens du monde.

*** Nous avons un triste événement à inscrire, la mort de M. Aguado, marquis de las Marismas, qui par sa liaison intime avec Rossini, par ses rapports avec un grand nombre d'artistes, par le protectorat financier qu'il exerçait à l'Académie royale de musique, par la belle galerie de tableaux qu'il avait créée, ne semblait avoir d'autre but que de rattacher aux arts son existence et sa fortune. Pressé du désir de revoir l'Espagne, sa patrie, et de visiter des propriétés dont il voulait, dit-on, consacrer l'immense revenu à des œuvres nationales, M. Aguado était arrivé le 7 avril à Oviedo, où il resta jusqu'au 11. Il partit de cette ville pour se rendre à Jigon, en passant par une route qu'il avait fait ouvrir dans les montagnes des Asturies. A peine y fut-il engagé avec ses deux voitures, qu'une affreuse bourrasque et des flots de neige interceptèrent les communications. M. Aguado renvoya ses équipages, et résolut de se rendre à pied à Jigon. Dans ce trajet, il eut à souffrir le froid, la fatigue, et ce fut à grand'peine qu'il se réfugia chez un curé, après plusieurs heures d'une marche semée de dangers. En arrivant à Jigon, quelques minutes après s'être mis à table, il se trouva subitement incommodé, et tomba dans un évanouissement d'où les secours les plus prompts et l'emploi de toutes les ressources de l'art ne purent le tirer. Le 12 avril il avait cessé de vivre. On ne saurait trop déplorer la fatalité qui a conduit un homme si riche et si accoutumé à toutes les jouissances de la vie au-devant d'une mort si douloureuse et si misérable. Sa perte sera vivement ressentie, non seulement dans sa famille et à Paris, mais dans l'Europe entière.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*. — *Richard Cœur-de-Lion* obtient un véritable succès d'enthousiasme. Chaque représentation produit une superbe recette. A la vérité, le théâtre a fait des frais de mise en scène; tout, y compris l'assaut du troisième acte, y est fort soigné. On se loue beaucoup de la manière dont le rôle de Blondel a été joué et chanté par Fosse, ex-acteur de l'Opéra-Comique.

*** *Strasbourg*. — Les intéressantes séances de quatuors, dont nous avons rendu compte (dans le n° 15 de la *Gazette musicale*), se sont terminées le 10 de ce mois, pour la saison d'hiver, par l'exécution du dixième quatuor de Beethoven en *mi* bémol; le quintette pour piano en *si* mineur de Ries, et le quatuor de Spohr en *mi* bémol. Les exécutants, MM. Schwœderlé, Dufentrel, Weber et Dupont pour le quatuor, et M. Jaurh fils pour le piano, ont de nouveau confirmé l'opinion que nous avions conçue des progrès toujours croissants de ces éloquents artistes, dans l'exécution des ouvrages cités, qui présentent des difficultés réelles, et qui ont été dits avec un ensemble parfait et la chaleur convenable. Nous espérons qu'ils reprendront ces intéressantes séances l'hiver prochain.

*** *Bordeaux*, 14 *avril*. — Levasseur a donné sa première représentation vendredi dernier. La réputation et le talent de cet artiste avaient attiré beaucoup de monde: le rôle de Marcel, dans les *Huguenots*, créé par lui à Paris, a été on ne peut mieux rendu sur notre scène, et le public, dont l'attente n'a point été trompée, quoiqu'il espérât beaucoup d'un artiste d'un si haut mérite, a manifesté par ses applaudissements toutes ses sympathies en sa faveur. Tous nos artistes ont bien mérité dans cette soirée.

*** *Marseille*. — Madame Nathan-Treilhet a continué d'obtenir ici de grands succès. Après avoir chanté dans *la Juive* et *les Huguenots*, elle a chanté le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable*. Redemandée après la pièce, elle a été ramenée par Godinho, que le public rappelait aussi, et qui a partagé avec elle le triomphe décerné par la salle entière.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*. — Le Théâtre-Royal ne s'occupe que des répétitions des *Huguenots*, de Meyerbeer, dont la première représentation aura lieu au mois de mai. Madame Schroeder-Devrient chantera le rôle de Valentine; M. Mantius, ténor excellent, celui de Raoul; mademoiselle Tuczek celui de la princesse, et M. Bœttiger, la plus belle basse-taille qu'on puisse entendre, celui de Marcel. Le célèbre compositeur dirigera lui-même son opéra. Les *Diamans de la couronne*, de M. Auber, ont eu quatre représentations; le succès n'a pas réalisé ce qu'on devait attendre du compositeur de la *Muette*. Le *Guitarrero*, de M. Halévy continue de faire de belles chambrées. Mademoiselle Tuczek et M. Mantius y sont délicieux et toujours rappelés. Un petit opéra-comique de M. Taubert, *le Marquis et le voleur*, a eu déjà trois représentations. M. Taubert est un compositeur de musique de piano et de chant d'un grand mérite. Plusieurs morceaux de lui, *la Campanella*, *la Nayade*, *un Tour de Mazourka*, *la Baccanale*, se trouvent sur tous les pianos, et on les entend souvent aux concerts publics. Le roi a nommé M. Taubert directeur de musique de l'Opéra-Royal. Dès que la *Favorite*, de Donizetti, aura été donnée, le Grand-Opéra s'occupera de la reprise des deux opéras de Cherubini, *Lodoïska* et le *Wassertræger* (les *Deux Journées*). Un jeune compositeur, M. Jules Stern, a fait exécuter une ouverture à grand orchestre et a eu un succès complet. L'Académie royale de musique lui a décerné la grande médaille et a engagé l'auteur à faire publier son ouverture. Le concert des frères Ganz, à la grande salle du Théâtre-Royal, a été honoré de toute la haute et élégante société de Berlin. M. Liszt a dirigé l'ouverture d'*Olympie*, de Spontini, et la symphonie héroïque de Beethoven; le nouveau *divertimento* de M. Alexis Lvoff, *le Duel*, pour violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, a été exécuté merveilleusement bien par les frères Ganz; aussi son succès a-t-il été complet; les applaudissements ne finissaient pas. Le programme de cette belle composition est trop intéressant pour ne pas vous le communiquer. Le *Duel*, de Lvoff, est un ravissant tableau et d'une coupe toute dramatique: 1. Vie joyeuse de deux amis, terminée par une discussion animée; 2. Défi, duel à l'épée, gémissements du blessé; 3. Désespoir de l'adversaire, le blessé revient à la vie; 4. Réconciliation et retour à la vie joyeuse. Le *Duel* est tellement à la mode, qu'on l'entend dans tous les concerts particuliers; la Société philharmonique l'a fait exécuter à grand orchestre. Le *Duel* a été publié ici, dédié au chef de la musique actuelle, au célèbre Meyerbeer. M. L. Ganz a exécuté très-bien la *Mélancolie*, de Prume, et M. Maurice Ganz un nouveau concerto pour violoncelle; ils ont été couverts d'applaudissements. M. Belke, le plus célèbre trombone de l'Allemagne, est de retour. Il a donné trente-six concerts en Hollande, et la plus grande partie dans les églises. Les célèbres virtuoses Henri Ernst et Hanman sont arrivés. Le dernier est revenu de Saint-Pétersbourg, rappelé par la nouvelle de la maladie grave de sa femme. M. Ernst, couronné de gloire à Varsovie, ne voulait pas rivaliser avec son ami à Saint-Pétersbourg, et il est revenu le même jour que lui à Berlin. Cet accident est une bonne fortune pour MM. Sivorq et Artot, qui sont actuellement les seuls violons étrangers en Russie. Mademoiselle Francilla Pixis a passé sans se faire entendre, parce qu'un engagement l'appelait à Hambourg, où on a mis pour elle en scène le *Prigione di Edimburgo*, de Ricci, et plus tard peut-être on montera la *Saffo*, de Paccini (écrite pour elle), dans laquelle elle a obtenu un succès brillant à Naples, puis *la Favorite*, de Donizetti; il est probable qu'elle chantera dans les *Huguenots*, le célèbre auteur ayant arrangé pour elle le rôle de Valentine. Nous espérons que l'automne la ramènera à Berlin.

— Le *Stabat Mater* de Rossini a été exécuté deux fois par les chanteurs italiens; mesdames Assandri et Zucconi ont dit merveilleusement bien leurs parties; Marjiali, Bertolasi, Setti et Gardoni ont contenté le public. La critique de tous les journaux et des auditeurs est défavorable à cet ouvrage. On n'y trouve pas le style de musique sacrée; c'est en grande partie de la musique d'opéra. Des danses très gracieuses, valses, galops, sur des thèmes du *Stabat Mater* de Rossini, sont actuellement en vogue ici: plus de deux mille exemplaires ont été vendus en huit jours.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano et violoncelle concertants.

THALBERG et **BERIOT**. Grand duo sur les Huguenots.	9	•
WOLFF et **BERIOT**. Grand duo sur Robert-le-Diable.	9	•

La partie de violoncelle de ces deux ouvrages est arrangée par M. Lee.

WOLFF et **BATTA**. Grande fantaisie sur des thèmes originaux.	9	•

Musique vocale.

MARMONTEL. Le Prophète, basse.	2	•
— Le même, pour ténor.	2	•
MOREL. Beaux yeux que j'adore.	3	•
LOUIS. Le Meunier de Sauterne.	2	•
— Qui m'aimera?	2	•
— Me fuyez-vous.	2	•
— Les cloches du soir.	2	•
— La Neustrienne.	2	•
— Ce sera moi.	2	•
MASINI. Veux-tu mon nom?	2	•
MECATTI. La Fiancée mourante.	2	•
— Le Départ.	2	•
— L'Extase.	2	•
— Le Souvenir.	2	•
— Le Songe.	2	•
— Le Gondolier.	2	•
— Alla luna	3	•
— L'Addio.	4	50
— L'Esta-i.	3	•
— La Rimembranza.	3	•
— Il Sogno.	3	•
— Il Gondoliero.	2	•
THYS. Enfants, priez.	2	•
VIMEUX. Le Ménestrel écossais.	2	•
— Le Trouvère.	2	•
— Mon Espingole.	2	•
— La Terre et les cieux.	2	•
VOGEL. Les Rubans et les fleurs.	2	•

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 18.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 1er mai 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : *La Favorite*, valse brillante, par *Edouard Wolff*.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

IV.

LE BUDGET.

Un homme qui, tranquillement assis devant son bureau, pose sa plume, se lève, va prendre dans sa bibliothèque un livre dont il a besoin pour vérifier une date ou un fait, remet le livre à sa place, revient s'asseoir et continue d'écrire, n'est pas un homme de génie.

Un artiste qui règle toujours exactement le doit et l'avoir, maintient en équilibre parfait les dépenses et les recettes, paie à jour nommé son propriétaire, son tailleur, son bottier, et n'a jamais besoin de recourir au système du crédit, n'est pas un grand artiste.

Gardez-vous de croire à la vérité absolue de ces axiomes, démentis par d'illustres exemples!

De notre temps surtout, les artistes ont prouvé qu'il n'y avait pas divorce nécessaire, éternel, entre le talent et l'économie. La théorie fameuse de *désordre et génie* a été battue en brèche par une innombrable quantité d'hommes supérieurs : ce n'est plus guère aujourd'hui que la ressource de ceux qui se croient du génie et qui n'ont pas d'ordre.

Même dans le passé, prenez les grands hommes de tous les siècles et de tous les pays, réunissez-les dans un panthéon, observez-les bien, et vous verrez que le désordre est l'accident, mais non la règle du génie. Jetez les yeux dans le monde, et dites-moi si la médiocrité n'y est pas pour le moins aussi sujette? Est-ce que nous ne connaissons pas tous beaucoup d'imbéciles, qui se ruinent pour des folies de tout genre? Corneille, Racine, Molière, Quinault, Lulli, Rameau, Gluck, Haydn et tant d'autres étaient-ils des gens désordonnés?

Cependant il est clair que l'artiste a d'autres sentiments, d'autres idées que le notaire et l'agent de change, qu'il est exposé à plus de séductions, et que, vivant toujours au bord du précipice, il est plus excusable si le vertige le gagne et si le pied lui manque quelquefois.

Tant que l'artiste n'a rien, ne gagne rien, son budget est la chose du monde la plus simple. Il perche où il peut,

déjeune rarement, dîne quand on l'invite, et soupe de temps en temps, dans les salons où l'on fait de la musique, avec un verre d'orgeat ou une glace; trop heureux lorsqu'à ces délicates friandises se joint quelque aliment solide, tel que baba, brioche ou tartine! Avec un régime de ce genre il n'y a pas moyen d'engraisser; mais chez un jeune artiste la maigreur ne sied pas mal : on l'interprète toujours en un sens honorable; on la met sur le compte du feu sacré qui le dévore!

Par malheur on est plus exigeant sur le chapitre de la toilette, et notamment sur la pureté de la chaussure. A moins de s'être posé en artiste rêveur et sauvage, en espèce de paysan du Danube jouant du violon, pinçant de la guitare, exhalant du Schubert à pleine gorge, comment oser se présenter dans une société choisie avec des bottes chargées de boue, un pantalon tatoué jusqu'aux jarrets? Ah! si l'on savait quelle torture morale cause souvent une averse inattendue, tombant juste au moment où l'heure l'appelle, à l'artiste qui n'a pas dans sa poche assez de numéraire pour se permettre le cabriolet! Si l'on savait à quel système de démarche aérienne, tortueuse, vacillante, le réduit la dure nécessité de choisir les pavés, de n'en effleurer que les sommets les plus luisants! Une longue traite dans les sables du désert est cent fois moins fatigante, cent fois moins semée d'angoisses et d'accidents qu'une course dans Paris, en temps de pluie, avec l'obligation d'arriver sec et sans tache.

Mais comment donc s'y prenaient nos aïeux, à l'époque des bas de soie blancs, des chemises à jabot, et des rues sans trottoirs?

Nierez-vous le progrès, jeunes gens qui jouissez du droit d'entrer partout en pantalon, en bottes, en cravate noire, et l'habit boutonné sur la poitrine, de telle sorte que le linge blanc n'est forcé de se montrer nulle part? Le gilet même devient un objet de luxe dont on peut se parer ou s'abstenir *ad libitum*. Il n'en fut pas toujours ainsi : j'ai ouï parler d'un virtuose qui, faute de gilet, se trouva un jour dans un embarras cruel. Le virtuose était pianiste; son nom, que je ne veux pas dire, commençait par un P et finissait par un i. Vivant dans une intimité étroite avec Lemoine, autre virtuose, fils de l'auteur des *Prétendus*, tout entre eux était en commun, le logis, l'argent (ils n'en avaient guère), l'habit (ils n'en avaient qu'un). P.... devait jouer ce jour-là dans un concert public : l'habit lui revenait donc sans conteste; mais ce n'était pas tout, l'habit demandait l'accompagnement obligé d'un gilet, et cet accompagnement où le prendre? Il n'y en avait pas trace dans la maison. P.... se désolait, se désespérait. Comment faire? comment paraître? et d'un autre côté comment ne paraître pas? Quel chagrin de manquer une occasion de se faire connaître, de déranger tout un programme, de passer pour un homme sans parole ou sans gilet! Lemoine, accoutumé au partage, ressentait vivement la douleur de son ami; sa faculté imaginative s'épuisait à chercher des expédients. Une idée lumineuse lui apparut enfin : dans le fond d'une vieille malle, une culotte de nankin prenait ses quartiers d'hiver. Lemoine l'aperçoit, la saisit, et s'écrie : « J'ai ce qu'il te faut!... tu es sauvé!... voilà » un gilet!... — Allons donc!... — Laisse-moi faire. » Et sans attendre la réplique, Lemoine se met à poser la culotte étonnée sur les épaules de son ami, à en draper artistement les deux cuisses sur les deux côtés de sa poitrine, à fixer le tout avec des épingles. — A présent, mets votre habit, boutonne-le jusqu'au creux de l'estomac, et ne le déboutonne sous aucun prétexte... Je t'assure que tu as un gilet charmant, d'une couleur flatteuse, d'une coupe originale... les plus fins y seront pris! » P.... se laissa persuader; il se rendit au concert, joua comme un ange, reçut mille compliments, et se dit sans doute à lui-même :

Ah! mon *gilet*, que je vous remercie!

Le commencement de la vogue et de la fortune est le vrai commencement des épreuves de l'artiste. Le premier flot de prospérité qui le soulève, risque toujours de l'entraîner en pleine mer, s'il ne se tient ferme, et alors Dieu sait ce qu'il advient de lui à travers les vents qui le ballottent, les courants qui l'entraînent! Beaucoup d'artistes s'abandonnent à ce flot sans résistance, prodiguent l'argent comme ils le gagnent, et sont tout étonnés de se trouver, dans leurs richesses, encore plus pauvres qu'ils ne l'étaient dans leurs misères. Ils ne se doutaient pas que l'opulence se mesurât, non sur les sommes que l'on reçoit, mais sur celles que l'on paie. Tel est riche avec douze cents francs, et tel pauvre avec un million.

Il y en a d'autres qui font des plans superbes, mais qui ne les suivent jamais. — « Si je gagnais six mille francs, » disait un de ces derniers, je n'en demanderais pas davantage. Avec six mille francs, on peut avoir tout le nécessaire et un peu de superflu, cinq cents francs pour le logement, mille francs pour l'habillement, autant pour un domestique, deux mille francs pour la table, et le reste pour le plaisir. » Les six mille francs arrivèrent, mais les exigences grandirent en même temps, et à deux ans de là le même homme refaisait son budget sur des bases plus larges : « Décidément, à moins de quinze mille » francs, la vie à Paris n'est pas possible; car ce n'est » pas vivre que de se priver de tout, que d'assister aux » jouissances des autres, et de ne jamais s'asseoir au » banquet. Encore, avec quinze mille francs, il faut y » regarder de près, ne recevoir chez soi que des amis, » n'avoir pas de cabriolet, pas même de cheval, enfin » rien de coûteux!... » Au bout d'un an, nouveaux plans, nouveaux calculs. C'étaient vingt-cinq mille francs qu'il fallait pour mener une vie tolérable, ornée, il est vrai, d'accessoires tels que maîtresse prise au théâtre, valets, chevaux, etc. Bref, cinq ans, jour pour jour, à dater du premier budget, l'artiste gagnait quarante mille francs, et en devait deux cent mille! Si l'appétit vient en mangeant, le besoin de dépenser s'accroît en dépensant.

J'ai parlé du costume de l'artiste, peut-être aurais-je dû parler aussi de son logement. Et d'abord, il y aurait à faire cette observation, que si le costume s'est simplifié, s'est abaissé au meilleur marché possible, le logement a suivi la progression contraire. Une fortune de banquier ne suffirait pas aux mille et une tentations d'originalité, de magnificence auxquelles l'artiste moderne est exposé dans l'embellissement de son manoir. Autrefois, l'artiste réservait toute son imagination, tout son génie, pour son art; mais aujourd'hui, le pittoresque et fantastique arrangement de sa demeure en réclame une bonne partie; et pour cet arrangement, ce n'est pas assez de l'imagination, du génie, il faut encore beaucoup d'argent. Le luxe de l'appartement, de la maison entière, ouvre sous les pas de l'artiste un abîme dans lequel les bénéfices les plus beaux vont s'engloutir. Avec cette cause permanente de dommage, de ruine, pas de budget normal possible : les

crédits supplémentaires s'entassent l'un sur l'autre, sans mesure et sans fin.

Un travers commun aux hommes, et par conséquent aux artistes qui n'ont pas d'ordre, c'est de s'en croire doués à un degré suprême. Pour l'ordre matériel de son intérieur, Beethoven avait cette faiblesse risible : il bouleversait tout dans son ménage, et se plaignait que sa servante ne rangeât rien, le condamnât perpétuellement à des recherches inutiles. Un autre grand artiste, Talma, se hâtait d'inscrire sur un registre, en écriture très fine et presque illisible, chaque somme dont il se constituait débiteur par des achats que nulle raison ne justifiait, que ne modérait nul principe. Cette opération faite, il n'y pensait plus et se regardait comme parfaitement en règle. Sa femme lui reprochait un jour son excessive prodigalité : « Si je vous imitais, lui disait-elle, si je dépensais » autant de mon côté, où en serions-nous? — Eh bien ! » quoi? reprit Talma, nous devrions davantage! » Cette réponse est le sublime du genre ; elle est digne d'un acteur tragique, et tient beaucoup du fameux : *Qu'il mourût.*

Indépendamment des tentations, des séductions, dont la vive sensibilité de l'artiste ne saurait se défendre, il y a encore un obstacle terrible à la régularité de son budget, ce sont les distractions. On a souvent conté l'anecdote de ce compositeur célèbre qui, n'ayant pas chez lui de quoi payer un billet à l'échéance, s'en va trouver un ami et lui emprunte la somme nécessaire. L'ami demeurait dans un quartier lointain, par-delà les ponts; en revenant, le compositeur s'arrête sur les quais devant les magasins d'estampes et de curiosités : un marchand de bric-à-brac fixe surtout son attention. Il entre, examine, achète, et rentre chez lui portant sous son bras un superbe magot de la Chine qui lui coûtait tout juste la somme destinée au paiement du billet.

Dusseck était sur le point de jouer dans un concert : il prélude pour essayer le piano, passe et repasse sur une touche qui a le défaut de s'enfoncer beaucoup trop à chaque pression de ses doigts puissants. Il cherche un moyen de remédier au mal, fouille dans la poche de son gilet, en tire un chiffon de papier, qu'il plie, façonne et glisse sous la touche inégale. Il joue supérieurement, et se lève, au milieu des bravos, sans songer à retirer le chiffon, dont il ne se souvient qu'au bout de trois jours : c'était un billet de mille francs, qu'un éditeur lui avait remis le matin même du concert.

L'antipode de l'artiste dissipateur, distrait, négligent de tout autre intérêt que de celui de son art, c'est l'artiste si éloquemment désigné sous le titre de *Pot au feu*, courant le cachet tant que le jour dure, composant le soir et le dimanche, plaçant ses économies à la fin de chaque mois, ne se permettant jamais la moindre partie de plaisir, le moindre voyage, et n'entrevoyant pas de plus bel avenir que la continuation indéfinie de cette existence végétative et mécanique jusqu'à ce que l'heure décisive l'appelle à courir le cachet et à composer là-haut.

L'artiste *Pot au feu* n'est pas naturellement enclin aux orages des passions qui déconcertent les plans de conduite sagement arrêtés. Il ne se marie que lorsque le hasard jette sur son chemin une femme, qui n'est ni belle ni laide, mais qui lui apporte une bonne dot, et en général il n'a pas beaucoup d'enfants. Pour lui le plus beau vers de la langue française est celui-ci :

Cinq et quatre font neuf, ôtez deux, reste sept.

Je causais avec un artiste tenant le milieu entre les deux types que je viens d'esquisser, et que j'appellerai artiste philosophe. Je lui demandais pourquoi il ne faisait pas comme tant d'autres de ses confrères, et comment, avec un talent supérieur, il se renfermait constamment dans de certaines limites de travaux et de plaisirs évidemment plus restreintes que ses facultés d'artiste et d'homme.

— Que voulez-vous? me répondit-il, je sais à un louis près ce qu'il me faut pour vivre comme je vis, et je trouve déjà qu'il est assez ennuyeux de le gagner. Je travaille, je reçois et je paie : l'argent fait la navette, et j'ai calculé combien il fallait que la même pièce de cinq francs repassât de fois par mes mains pour que je ne manquasse de rien d'ici à la fin de mes jours. Quant à me faire des rentes, je n'en prendrai la peine que quand Dieu m'aura donné parole de me laisser vivre après les avoir amassées.

Paul Smith.

HALÉVY

ET

LA REINE DE CHYPRE.

(Quatrième et dernier article.*)



Quel merveilleux changement voyons-nous s'opérer au commencement du troisième acte! C'est ici qu'a lieu la transposition du lieu de la scène, dont je parlais plus haut, et à laquelle j'assignais une si grande importance. Dès ce moment, le souffle d'une inspiration nouvelle anime la musique; ce qu'elle peint, c'est la beauté, le bonheur, la nature dans sa richesse luxuriante : le contraste avec le premier acte est complet. L'air joyeux du chœur des seigneurs cypriotes, *Buvons à Chypre*, nous place tout-à-coup dans une sphère nouvelle : ce chœur abonde en vibrations mélodiques; c'est, d'un bout à l'autre, une verve de gaieté et de jouissance insouciante. Le chant des Vénitiens ne manque pas non plus de charme, mais il respire en même temps la moquerie haineuse et l'orgueil. Les caractères si opposés des Vénitiens et des Cypriotes sont heureusement fondus dans ce qui suit, et la frivolité qui est commune aux uns et aux autres est parfaitement caractérisée dans le chœur du jeu. Les couplets de Mocénigo : *Tout n'est dans ce bas monde*, sont d'une beauté incomparable, et se rattachent à l'ensemble sans affectation et sans en interrompre le rhythme; il n'y a rien de trivial, de commun : l'expression de légèreté gracieuse, que n'exclut point la noblesse, fait de ces couplets le modèle du genre. La sensualité, le désir effréné de jouir qui forment le caractère distinctif de tout ce tableau, atteignent leur point culminant dans le *chœur dansé* qui suit. On voit que le compositeur a voulu se surpasser ici lui-même, en prodiguant tout ce que son talent lui fournissait de richesses mélodiques : le délire de l'orgie ne saurait être rendu avec des couleurs plus enivrantes. Par une transition qui forme un contraste très marqué, nous arrivons au grand duo final entre Lusignan et Gérard. Combien ce morceau diffère sous tous les rapports de ce qui précède! L'enthousiasme chevaleresque, une noblesse toute

(*) Voir les numéros 9, 11 et 17 de la *Revue et Gazette musicale*.

virile, se peignent dans ce passage, un des plus importants de la partition ; car c'est à partir de ce point que l'intérêt tragique se manifeste et prend une direction décisive. La romance pathétique : *Triste, exilé sur la terre étrangère*, qui est si bien en harmonie avec les moyens des deux chanteurs, est une perle précieuse dans la riche parure de cette partition. Tout ce que la sensibilité a de plus profond, tout ce que le courage chevaleresque a de plus mâle et de plus exalté sont fondus ici en une seule et même mélodie avec un art sans égal, dont la simplicité des moyens rehausse encore le mérite. En général on ne saurait trop louer Halévy de la fermeté avec laquelle il résiste à toutes les tentations d'*escamoter* des applaudissements faciles, en s'en remettant avec une confiance aveugle au talent des chanteurs, comme font tant de ses confrères. Au contraire, il tient à ce que les virtuoses même le plus en renom, se soumettent aux hautes inspirations de sa muse ; c'est ce qu'il obtient par la simplicité et la vérité qu'il sait imprimer à la mélodie dramatique. Au quatrième acte, une magnificence, une splendeur extraordinaires se déploient à nos regards. Nous avons vu dans *la Juive* qu'Halévy s'entend fort bien à donner à la pompe théâtrale un sens noble et caractéristique ; toutefois, dans *la Reine de Chypre* il procède autrement. La pompe scénique, dans le premier de ces opéras, reçoit, par l'accompagnement musical, une teinte de fanatisme religieux propre au moyen-âge ; dans *la Reine de Chypre*, elle reflète au contraire les transports joyeux d'un peuple qui croit saluer dans la jeune reine le gage de la paix et du bonheur. L'aspect de la mer, la richesse méridionale du paysage, tout contribue à rehausser l'éclat de la fête. C'est dans ce sens, ce me semble, que l'on doit expliquer le chant des matelots quand le vaisseau aborde au rivage. Mais c'est surtout la prière : *Divine Providence*, qui achève de donner au tableau un caractère individuel. Cette prière est un morceau d'un mérite inappréciable : dès les premières mesures chantées par le ténor, on se rappelle involontairement ces processions pieuses que l'on voit parfois s'avancer dans la campagne avec croix et bannière. La sérénité, qui s'allie dans ce morceau à la ferveur religieuse, forme un contraste frappant avec les sombres mélodies chantées par les moines et les prélats dans la procession du concile de Constance.

L'air de Gérard qui vient après les cérémonies est d'un puissant effet : chaque mesure est empreinte d'une expression dramatique et qui émeut profondément ; les divers sentiments qui viennent successivement agiter son cœur sont parfaitement rendus ; un souffle mélodique continu règne dans tout ce morceau. Un des motifs les plus heureux est celui du dernier allégro : *Sur le bord de l'abîme ;* il était facile de manquer la couleur mélodique de ce passage, à cause de l'émotion extrême qui s'y révèle. Le compositeur est d'autant plus digne d'admiration, pour avoir mis le chant en harmonie avec la vérité de la passion. L'allure rapide et énergique du finale, l'art avec lequel les sentiments les plus divers viennent se confondre dans le motif principal, constatent de nouveau la supériorité avec laquelle Halévy traite les morceaux d'ensemble.

Que dirai-je enfin du cinquième acte, dans lequel le poëte ainsi que le musicien semblent s'être concertés pour atteindre aux effets les plus merveilleux de leur art ? On ne saurait trouver un tableau plus touchant, plus noblement pathétique. L'air chanté par Catarina près du lit de mort du roi, les accents qu'il adresse à son épouse découlent des sources les plus intimes du cœur humain ; nulle parole ne saurait peindre ce qu'il y a là de douleur vraie et déchirante. Le duo entre Gérard et Catarina commence par une excellente introduction, et se soutient à la même hauteur jusqu'à la fin. Le motif principal : *Malgré la foi suprême*, a beaucoup de vérité et d'expression ; la gradation de ce motif est fortement accentuée, et produira toujours le plus grand effet.

Toutefois, le morceau le plus sublime de la partition c'est le quatuor : *En cet instant suprême*. Ici plus que partout ailleurs le talent d'Halévy se montre dans toute son individualité ; le grandiose s'allie au terrible, et une mélancolie tout élégiaque répand comme un crêpe funèbre sur cette scène solennelle, disposée d'ailleurs avec cette clarté, cette simplicité, qui sont propres aux grands maîtres.

Que si nous jetons un dernier regard sur l'ensemble de *la Reine de Chypre*, si nous en examinons avec soin les qualités les plus saillantes et les plus caractéristiques, nous trouverons d'abord que l'auteur continue à s'avancer dans la route qu'il a frayée dans *la Juive*, puisqu'il s'attache de plus en plus à simplifier ses moyens. Cette tendance qui se révèle chez un compositeur doué de forces exubérantes qui auraient pu l'amener plutôt à douter de l'efficacité des moyens déjà en usage, est d'une grande importance ; elle prouve de nouveau qu'il n'y a que ceux qui font abus de ces moyens qui les trouvent insuffisants ; que l'artiste doit chercher ses richesses dans la puissance créatrice de son âme. C'est vraiment un beau spectacle que de voir comment Halévy, tout en restreignant ses moyens à dessein, comme il est facile de le remarquer, a réussi à obtenir une si grande variété d'effets, sans compter que par là il rendait ses intentions d'autant plus claires et plus intelligibles. Au reste, les procédés qu'Halévy a employés et l'influence qu'ils exercent sans doute sur l'art contemporain, ont trop d'importance pour ne nous en occuper qu'ainsi en passant. Nous nous réservons de revenir une autre fois sur ce sujet, et de le traiter avec toute l'attention qu'il mérite.

Richard WAGNER.

THÉATRE ROYAL ALLEMAND.

LE FREYSCHUTZ.

Il n'y a rien à dire du libretto et de la partition du chef-d'œuvre de Weber arrangé, dérangé et réarrangé pour la scène française. Chacun sait par cœur cet énergique résumé dramatique et musical de toutes les superstitions du moyen-âge. Jamais musique n'a fouillé plus avant dans toutes les profondeurs de l'âme, n'en a provoqué d'une façon plus énergique les terreurs, les appréhensions haletantes. C'est le génie allemand dans toute sa mysticité, dans ses ballades naïves et surnaturelles : c'est le grandiose, l'étrange, le fantastique, le surhumain, le beau idéal en musique, qui a pour père *Don Giovanni*, de Mozart, et pour fils *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. Les chanteurs étaient donc l'objet principal de la curiosité du public ; ce public les a jugés avec autant de sagacité que de tact, avec autant de convenance que de

goût, ce qui ne manque presque jamais au public de Paris. Au reste, et pour commencer par le plus faible de ceux que nous avons entendus, il faut dire que le ténor Hinterberger a suffisamment de voix pour son emploi, mais qu'il est inexpérimenté dans l'art du chant, et qu'il ne sait pas dissimuler en prenant la voix mixte ou de tête ce que certaines de ses cordes hautes ont de désagréable : il faut ajouter que sa pantomime est souvent gauche et disgracieuse. Au reste, il y a de la hardiesse dans sa manière d'attaquer le son, et l'avis naïf qui était en tête de l'affiche, pour la seconde représentation du *Freyschutz*, témoignait au moins de sa modestie. M. Poeck possède une bonne voix de *baritono-basso*, dont il sait parfaitement se servir ; il a chanté et joué le rôle de Gaspar en homme expérimenté des choses de la scène. Le prince Ottocar, Cuno, le garde-chasse héréditaire du prince, et l'ermite ont été représentés par MM. Barth, Emmérich et Hermann, qui ont des voix de basse fort convenables. Jusqu'à ce moment mesdames Walker et Schuman sont les héroïnes de la troupe allemande. La première a surtout un talent hors ligne. Elle chante avec un soin, une conviction de bonne musicienne, une sagesse de méthode unie à une chaleur d'exécution dignes des plus grands éloges. Tout ce qu'a remarqué d'abord un spectateur placé près de nous qui portait des gants blancs et sentait fort le cigare, c'est que madame Walker est trop puissante et qu'elle est peu jolie. On aurait pu lui rappeler, si jamais il l'a su, ce que M. de l'Empirée dit à son valet dans *la Métromanie* :

> Ah! tais-toi, tu m'excèdes!
> Les personnes d'esprit sont-elles jamais laides?

En écoutant madame Walker, qui a plus que de l'esprit en chantant, car elle est tout animée d'un saint enthousiasme dans sa religion artistique, on oublie son embonpoint et sa figure, qui d'ailleurs est régulière et offre de beaux yeux. Elle a dit l'air d'Agathe, au second acte, comme il n'avait pas encore été chanté à Paris. Rien de pur, d'entraînant et de beau comme cette belle scène musicale, et comme la manière dont madame Walker l'a chantée. A d'autres la définition des moyens mécaniques employés par l'habile cantatrice ; nous avons mieux aimé, comme le public, nous abandonner à tout le charme de l'écouter.

Madame Schuman est aussi agréable actrice qu'agréable cantatrice ; elle a été tour à tour vive, accorte, enjouée dans son dialogue, sa pantomime et son chant ; il est vrai que le petit rôle de la cousine Aennchen est gracieux, et jette beaucoup de charme dans les scènes où il intervient. Madame Schuman vocalise d'ailleurs avec beaucoup de légèreté et de *brio*. Ces deux dames ont donc obtenu un véritable succès, comme le bel ouvrage de Weber, qu'elles nous ont bien fait comprendre parce qu'elles mêmes l'ont bien compris.

JESSONDA.

Lemierre, le plus vain des poëtes de son temps avec Barthe, Desmahis, Baour de Lormian et plusieurs autres de ce temps-ci, celui qui se vantait d'avoir fait en faveur de l'Angleterre le plus beau vers du siècle, qui est maintenant de circonstance :

> Le trident de Neptune est le sceptre du monde ;

Lemierre se vantait aussi d'avoir eu un portier d'étouffé dans la foule qu'attirait sa tragédie de la *Veuve du Malabar*. C'est de cette pièce, bourrée de maximes déclamatoires et de vers boursouflés d'indignation contre le fanatisme, et d'amour de l'humanité, comme en faisaient les adeptes de l'école voltairienne, qu'est tiré le libretto germanique de *Jessonda*, mis en musique par Spohr, un des harmonistes les plus savants de l'Allemagne. Nous n'analyserons pas cette pièce, aussi médiocre, sous le rapport dramatique, qu'un libretto italien, et dans laquelle la veuve d'un rajah, de l'Inde, est sauvée du bûcher par un noble portugais, au lieu du général français qui vient délivrer la veuve du Malabar dans la tragédie de Lemierre : le sujet et l'action sont assez connus.

Louis Spohr a brodé sur ce canevas un tissu musical serré comme il en fait dans sa musique instrumentale. Il faut être vraiment artiste et homme du *métier* pour se plaire à l'audition de la musique plus calculée qu'inspirée de Spohr. C'est un tableau flamand, une figure de Metzu curieusement et finement peinte ; c'est une partie d'échecs compliquée ; si nous étions moins amateur de ce genre de musique, nous dirions que c'est un casse-tête chinois. Un second violon, une seconde clarinette, le second basson, jouent des rôles aussi essentiels dans le drame musical de Spohr que les premières parties de chant qui sont sur la scène. Cette recherche des sonorités inférieures, ces calculs mathématiques dans l'art, cette métaphysique de mélodie et d'harmonie, doivent être peu appréciés chez une nation lancée au galop depuis si long-temps par Napoléon, Murat, Rossini et Musard. Cependant, les vrais amateurs ont remarqué un beau *trio* au premier acte, un bolero portugais en sol mineur au deuxième acte, fort bien chanté par M. Poeck. Le duo du sélam ou de la couronne, aussi au second acte, entre Jessonda et Amazili, est gracieux ; celui qui vient ensuite, entre Jessonda et Nadori, est fort beau. Il est fâcheux que le public ne paraisse pas avoir autant de confiance en M. Hinterberger, qui chante ce duo avec madame Walker, que M. Hinterberger en montre lui-même dans sa manière d'attaquer le son. La grande scène du troisième acte, dans laquelle Jessonda revient de son évanouissement, est fort belle, et elle est aussi bien jouée que chantée par madame Walker.

L'orchestre, formé des premiers éléments venus, n'est pas merveilleux, mais il est suffisant. Les chœurs de l'ouvrage ne sont pas très saillants, et — qu'on nous pardonne ce misérable jeu de mots — ne font pas tressaillir le public. Les choristes eux-mêmes sont peu remarquables et n'ont pas produit, à beaucoup près, autant d'effet que dans le *Freyschutz*, qui leur a donné l'occasion de se distinguer par des nuances, des sons filés, comme pourrait le faire un seul et habile chanteur.

Jessonda prendra place au répertoire, mais n'attirera pas la foule. C'est un ouvrage d'artiste, curieux à entendre, qui n'a jamais obtenu, il faut le dire, qu'un succès d'estime en Allemagne. Ce qu'on a le plus remarqué dans la représentation de cet opéra, jeudi passé, ce sont les Pyramides d'Égypte dans l'Inde, la jolie robe de madame Schumann, et surtout la belle voix, la bonne méthode et le jeu plein d'animation de madame Walker dans le rôle de Jessonda.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS.

M. le prince de la Moskowa.

Il semble que les concerts, qui tirent à leur fin, veulent nous donner des regrets par la manière dont ils se composent. Voici venir le prince de la Moskowa qui a fait exécuter, dimanche passé, d'excellente musique religieuse dans l'Église des Missions-Étrangères, rue du Bac. Un *Kyrie* et un *Christe* à sept voix, un *O Salutaris* également à six voix, et un *Domine Salvum* de sa composition ont servi d'exorde, de péroraison, de cadre enfin à un *Gloria*, un *Credo*, un *Sanctus*, un *Benedictus* et un *Agnus* de la messe de Palestrina, intitulée: *Di Papa Marcello*. Le cadre n'a pas déparé le tableau; c'est-à-dire que le style sévère, élevé de M. le prince de la Moskowa s'est bien harmonié avec le dessin si pur, si simple, si noble du père de la véritable musique religieuse. L'exécution, à l'exception des premiers morceaux, en a été remarquable par l'ensemble, la justesse et la précision.

M. et Mme Mortier de Fontaine.

Le même jour, à deux heures, M. et madame Mortier de Fontaine ont donné, dans la grande salle du Conservatoire, un concert consciencieux, un honnête homme de concert, qui a rempli ses engagements, qui a tenu les promesses qu'il avait faites d'une exhibition de bonne et vieille musique; il nous en a donné aussi de la jeune qui ne vaut pas moins. D'abord une ouverture inédite de la *Léonore* de Beethoven, qui prit ensuite le titre de *Fidelio*, ouvrage pour lequel, dans les caprices de son génie musical, il a fait, défait et refait plusieurs ouvertures. Celle qui a été exécutée au concert de M. et madame Mortier de Fontaine et qui date de 1805, est pleine de verve et de richesse harmonique. On a dit ensuite un *Ave Maria*, chœur sans accompagnement, composé par Arcadet, maître de chapelle du duc de Lorraine, dans le seizième siècle. Ce morceau n'est nullement dans le style sacré de Rossini, mais n'en a pas fait moins d'effet, et il a même été redemandé. Une *Fantaisie* de violoncelle sur les motifs de *Richard-Cœur-de-Lion*, a été joué par M. Franchomme, avec cette élégante et tranquille pureté qui caractérise cet habile violoncelliste. Madame Mortier a fort bien chanté un air de l'opéra de *Mitrane*, qui date de 1686, et composé par l'abbé Francesco Rossi. Le premier concerto pour piano, de Mendelssohn-Bartholdy, qui n'avait pas encore été exécuté en France, a été dit par M. Mortier de Fontaine, pianiste au jeu léger, facile et brillant. Cette composition avec orchestre est riche en détails harmoniques, mouvementée d'idées accessoires ingénieuses. Le final, d'une forme un peu exiguë, manque de *ventre*, au dire des partisans de l'ancien concerto dont l'étendue est consacrée et invariable; mais cela est animé, chaud et brillant. L'ouverture des *Francs-Juges*, une des premières et des plus franches productions de M. Berlioz, a été vivement applaudie. M. Mortier de Fontaine s'est fait entendre de nouveau dans un *Grand Rondeau Caprice* avec orchestre, de sa composition. Il nous a prouvé qu'il est aussi bon compositeur qu'habile exécutant; mais ce morceau nous a prouvé aussi de nouveau que le piano n'est point fait pour lutter avec, ou plutôt contre les puissances de l'orchestre. Le chant suave et onctueux des violons et des violoncelles, les voix stridentes des instruments à vent et de cuivre l'anihilent. Après le bel air *di Fiori non più* de la *Clemenza di Tito* de Mozart, bien dit par madame Mortier de Fontaine, est venue la *Grande Faintaisie* pour piano principal, avec orchestre, *soli* et chœurs par Beethoven, magnifique caprice que l'illustre compositeur a écrit pour une fête maçonnique, et qu'on n'avait jamais exécuté en France. C'est un admirable morceau, d'une fraîcheur ravissante, d'une splendeur infinie, et qui a provoqué un enthousiasme général.

M. Franco-Mendès.

La voix du violoncelle est pleine de mélancolie: elle soupire l'élégie et les regrets. Si elle impressionne de tristesse ceux qui l'écoutent, combien celui qui la fait soupirer et gémir doit-il être ému, surtout lorsqu'elle lui rappelle, comme à Franco-Mendès, la voix, les conversations intimes et musicales d'un frère, d'un ami qu'il chérissait et qu'il vient de perdre tout récemment!

La soirée musicale que ce jeune artiste a donnée mercredi passé dans les salons de Pleyel, pour faire diversion à cette douleur de tous les instants, a été une des plus intéressantes de la saison. Hallé a ouvert la séance avec le bénéficiaire par une délicieuse sonate de Mendelssohn pour piano et violoncelle qu'ils ont dite, surtout l'*andante* qui est une ravissante chose, avec une expression profondément sentie. Madame Sabatier, jeune et nouvelle cantatrice, aussi agréable à voir qu'à entendre, a chanté de fort jolies romances d'une voix fraîche, flexible et bien exercée; puis ensuite un duo du *Maître de chapelle* avec M. Geraldy, d'une manière non moins remarquable. M. Massart, violoniste distingué qui ne fait que de rares apparitions dans le monde musical, a joué des variations sur un thème original de sa composition, et a fait le plus grand plaisir: on le lui a témoigné par d'unanimes applaudissements. Le bénéficiaire a dit un grand duo de sa composition, pour deux violoncelles, avec M. Cossmann. Cette grave et longue conversation a beaucoup intéressé les auditeurs qui ne trouvent pas que dans la romance et l'air varié réside le beau idéal d'un concert; puis est venu l'*Ave Maria* de Schubert que Franco-Mendès interprète sur son instrument avec tant de *religiosité*, qu'il est capable de faire des conversions parmi les esprits les plus incrédules en les plongeant dans une douce extase par la toute suave exécution de cet hymne d'espérance et de foi; puis il a dit encore sa belle *Fantaisie* sur la *Lucia*; puis son *Elégie* si noble et si touchante; et puis enfin des *valses brillantes* pour le violoncelle ont terminé cette soirée qui a classé le jeune artiste parmi les premiers violoncellistes de France et de Navarre, mais surtout de Hollande.

M. Emile Prudent.

Et maintenant il faut bien mentionner aussi la brillante soirée donnée jeudi dernier chez Erard par M. Emile Prudent, qui, parmi tant d'illustres pianistes surgissant de tous les points de l'Europe, est venu prendre hardiment sa place avec la confiance et l'audace d'un Cid, qui, pour son coup d'essai, frappe un coup de maître. Nous ne parlerons pas de la façon dont il a été secondé, car nous vous avons entretenus souvent de ses co-concertants: Geraldi, toujours si pur et si correct, Pouchard et ma-

dame Sabatier. Il en est un cependant qui ne doit pas être omis, c'est Thalberg, qui, pour reconnaître le *procédé* du bénéficiaire qui avait joué dans son dernier concert, l'a secondé dans le sien. Ce combat fraternel, ce pugilat de *traits*, cette lutte de charmantes mélodies, de foudroyante harmonie, ont surpris, émerveillé, enthousiasmé l'auditoire; mais ce combat aurait semblé plus piquant s'il avait eu lieu entre deux rivaux ennemis, cherchant avec une noble jalousie à se vaincre. Ce serait alors un véritable combat; ce serait Achille contre Hector, Enée contre Turnus, Tancrède contre Argant, et rappelant parmi les spectateurs-auditeurs le *conticuere omnes* de Virgile. Mais comment avoir Thalberg pour ennemi? Thalberg aux manières élégantes, polies, affectueuses? Les deux adversaires n'ont donc combattu que contre d'inextricables, de diaboliques difficultés qu'ils ont surmontées, nous dirons en frères pour ne pas établir de comparaisons inutiles au progrès de l'art. Il y a tant de gens, ainsi que nous l'avons déjà dit, pour qui un pianiste de talent vaut un pianiste de talent, que nous ne voyons pas la nécessité de faire des comparaisons qu'il est aussi difficiles de ne pas rendre blessantes, qu'il l'est de les faire avec une stricte et froide impartialité. Somme toute, M. Emile Prudent est un pianiste des plus distingués; il vise, nous a-t-il dit, à rendre le piano frère en mélodie du roi des instruments par le style lié, et fils de l'orchestre par la puissance harmonique: il réussit souvent dans ces estimables et nobles tentatives, et de fréquents applaudissements le lui prouvent et l'en récompensent. Son concert avait attiré une compacte et brillante assemblée qui lui a prouvé toute sa sympathie pour son beau talent.

Mme Albertazzi.

Un duo de *Roberto Devereux*, chanté par madame Albertazzi et Mirate, qui a fait un demi-effet; un air par Masset, qui n'en a pas fait du tout, attendu qu'il n'est pas venu, bien que son nom figurât sur le programme; des variations sur un thème original, pour violon, composé par M. Massart, et joué par lui avec beaucoup d'élégance et de grâce; un duo du *Stabat* de Rossini (*quis est homo*), qui a été accueilli assez froidement, quoiqu'il ait été chanté par mademoiselle Nissen et madame Albertazzi; l'*andante* de Thalberg, exécuté par lui et qui a été applaudi à trois différentes reprises; la Tyrolienne *della cantatrice Villane*, dite par madame Albertazzi, qui ne s'est pas épargnée dans ce concert; un joli solo de cor au milieu duquel intervient une délicieuse sicilienne, le tout composé et fort bien exécuté par Gallay; de charmants morceaux de violoncelle joués par Franco-Mendès; une *Fantaisie*, dite de *bravoure*, pour la harpe, dite assez froidement par M. Pollet; encore madame Albertazzi qu'on voudrait voir toujours; puis Thalberg, avec sa douce et mélancolique *Lucia*, et sa ravissante étude qui va faire le tour de l'Europe musicale: voilà le concert qui s'est donné vendredi passé dans les salons de M. Erard par madame Albertazzi, concert qui en valait bien un autre, et qui avait attiré, comme il se dit, une nombreuse et brillante société.

HENRI BLANCHARD.

Revue critique.

Souvenir, romance pour le piano; — *Quatre romances* pour le piano; — *Concertino pour le piano* avec accompagnement d'orchestre ou de de quatuor; — *Es-tu jalouse*, mélodie.
Par JACQUES ROSENHAIN.

A un savoir mûri par l'expérience et l'étude, M. Rosenhain joint une imagination brillante, un goût solide et cette élévation de sentiment et d'idées qui décèlent une organisation supérieure. Telles sont les éminentes qualités qu'on remarque dans les œuvres de ce jeune artiste, et qui, en dépit d'une modestie voisine de l'indifférence, tant il semble vouloir s'ignorer lui-même, l'ont placé au rang de nos bons compositeurs et de nos premiers pianistes. Pour la forme comme pour le fond des idées, M. Rosenhain appartient à l'école allemande dont il est l'admirateur et l'élève, et à laquelle il a su emprunter sa poétique profondeur, sans toutefois devenir exclusif au point de ne reconnaître pour bonnes que les doctrines dont il a été nourri. Il sait fort bien au contraire que toutes les écoles ont chacune des avantages particuliers qu'un homme d'intelligence ne peut manquer de faire tourner au profit de son talent; car ce n'est point ici le cas de dire avec quelques pédants dont la race subsiste encore: hors de telle école, point de salut.

M. Rosenhain n'écrit pas tant pour la masse des exécutants et des musiciens médiocres que pour des esprits d'élite capables d'apprécier certaines intentions de facture, certaines délicatesses de style qui courent grand risque de passer inaperçues aux yeux du vulgaire; mais loin de lui en faire un reproche, on ne peut que lui savoir gré de cette aptitude particulière, et le remercier de cultiver l'art pour l'art à une époque où tant de gens ne craignent pas d'en faire un métier. Il est du moins consolant de voir que chez quelques hommes de cœur, l'intelligence et l'amour de la noble mission à laquelle ils se sont voués sans partage, règnent encore dans leur pureté primitive, et l'emportent sur les petits calculs d'amour-propre, sur toutes les considérations d'intérêts auxquels trop d'artistes sont disposés à sacrifier de nos jours.

Passons à l'analyse des compositions qui forment l'objet de cet article. *Souvenir, romance pour le piano.* C'est un andantino 3/4 en *mi* majeur d'un caractère élégant et distingué; le chant en est d'une noble simplicité et d'une expression touchante; il emprunte de nouveaux charmes à quelques ornements pleins de goût et à un accompagnement riche en harmonie. Comme effet neuf et modulation hardie, nous citerons, page 3, la marche harmonique d'*ut* dièse mineur en *si* bémol mineur par les tons de *mi* mineur et *sol* mineur.

Quatre romances pour le piano. Ici l'auteur a eu en vue de reproduire quatre mélodies nationales d'un caractère différent.

La première est une chansonnette espagnole au rhythme original, à l'allure vive et dégagée, à la cantilène gracieuse et sentimentale. Ce morceau est parfaitement écrit et gagne surtout à l'habileté des développements.

Le n° 2. *Moderato* en *la* bémol 6/8 se distingue par un chant large, expressif et mélancolique. Un accompagnement mouvementé en arpèges tranche merveilleusement avec la placidité du thème principal sans en détruire l'effet.

Le motif du n° 3 est plein d'une agitation que relève encore et fait valoir la marche de basse; c'est là un contre-sujet aussi heureux que piquant, rempli d'intérêt par lui-même, et se dessinant avec avantage à côté de la mélodie supérieure. Un accompagnement intermédiaire en syncopes et une harmonie très soignée donnent à l'ensemble une grande fraîcheur.

Un chant montagnard forme le n° 4 dans lequel nous avons particulièrement remarqué l'excellence du travail et la vivacité des idées; la phrase *tranquillamente* est surtout ravissante comme inspiration.

Concertino pour le piano avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor. Dans la première partie, *Allegro Risoluto* en *la* mineur, nous signalerons un solo énergique et brillant, plus, à la page 6, un délicieux motif surmonté de l'indication *Dolce*. Cette première partie se lie à la seconde par un adagio de deux mesures qui aboutit à un andantino 6/8 en *mi* majeur. Cet andantino est bien travaillé et d'une exécution assez difficile; la cadence finale nous conduit à un rondo 2/4 en *la* majeur, où nous retrouvons dans tout leur éclat l'esprit et la verve habituelle de l'auteur. La seconde partie de ce rondo est peut-être encore plus ingénieuse et agaçante que la première; quel charmant badinage que le *Scherzando* de la page 20! — Le retour du motif est amené avec infiniment d'art et de goût. En somme, le concertino prendra place parmi les meilleures productions de M. Rosenhain.

Disons quelques mots, pour finir, de sa mélodie: *Es-tu jalouse?* C'est une composition d'une couleur dramatique et en général fort bien réussie. Elle est facile à chanter, et Mme Garcia, à qui elle est dédiée, doit l'interpréter à ravir.

Un cadre plus large et mieux en rapport avec ses facultés élevées; voilà ce que nous souhaitons à M. Rosenhain. D'heureuses tentatives dans le genre dramatique, et l'audition à laquelle il a été dernièrement admis devant un illustre et savant aréopage qui s'est plu à constater le mérite du jeune compositeur, doivent infailliblement lui ouvrir les portes du théâtre et lui assurer un brillant début sur l'une de nos premières scènes lyriques.

Georges KASTNER.

Nouvelle Valse, par Edouard Wolff.

La valse que donne aujourd'hui la *Gazette musicale* participe des *Scherzi* si pleins d'originalité de Beethoven et des jolies valses de Strauss. C'est le même entrain, la même verve, la même variété de rhythme. C'est quelque chose de capricieux, d'animé, qui plait, séduit et vous transporte dans la verte Allemagne. La valse est un si joli cadre musical à remplir! On dirait que ce mouvement entraînant doit donner des idées jeunes et riantes au compositeur le plus médiocre. La valse est militaire, villageoise, polonaise, russe, styrienne; elle est de tous les pays, de toutes les conditions, populaire et fashionable. Malgré ce dernier mot d'origine anglaise, il n'y a que la morgue des Anglais qui ne s'accommode pas de la valse. Il y faut trop de franchise, d'abandon, de gaieté. Et cependant la valse peut provoquer à la mélancolie comme nous le voyons dans les Mémoires du comte de Lavalette qui, sur les bords d'un lac en Bavière, dans son exil volontaire qui l'arracha à une mort terrible, nous raconte comment les larmes lui vinrent aux yeux, comment il fut plongé dans une profonde tristesse en voyant des paysans bavarois tournoyer joyeusement aux sons d'une valse qu'il avait entendu jouer sur la flûte, à la Conciergerie, en 1815, par l'infortuné maréchal Ney, prisonnier comme lui. Celle de Wolff ne provoquera jamais, nous l'espérons, d'aussi tristes souvenirs: elle va prendre place, comme on dit en style de réclame, sur tous les pianos des jeunes demoiselles, et probablement aussi sur ceux des graves pianistes qui ne seront pas fâchés de se dérider le front de quelque grave sonate ou de quelques ennuyeuses études par cette mélodie vive et brillante, si toutefois ils sont assez habiles sur leur instrument pour la bien exécuter.

Henri BLANCHARD.

MÉMOIRE HISTORIQUE, de M. BICHE-LATOUR.

Voici un petit écrit d'un genre trop rare en France, et auquel les musiciens n'accordent pas un degré d'intérêt suffisant. Je veux parler d'un mémoire sur la musique récemment couronné à l'Institut historique, et dont M. Biche-Latour est l'auteur. Cette brochure, de trente-deux pages au plus, se distingue par un excellent esprit philosophique aussi bien que par l'élégance du style. La question proposée, monstrueuse de proportions comme toutes celles que formulent les académies étrangères à la spécialité dont il s'agit, la question, dis-je, était conçue en ces termes: *Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition; signaler les causes qui ont donné lieu à l'introduction de ces éléments.*

Comme on le voit, le travail n'était pas mince. Il ne s'agissait de rien moins que de tracer un croquis de l'histoire de la musique. Mais si léger qu'il fût, ce croquis exigeait encore de laborieuses recherches, une immense lecture préparatoire, de mûres et sérieuses réflexions, un haut degré de sagacité critique pour démêler et toucher du doigt les points saillants du sujet.

Pour qui ne s'est jamais aventuré dans le ténébreux labyrinthe de l'histoire de la musique, il n'est pas aisé de concevoir la difficulté d'un ouvrage de cette nature. Et quoique M. Biche-Latour ne soit pas le premier (il s'en faut bien) qui ait porté le flambeau au sein de ces ombres épaisses, il a toujours le mérite d'avoir présenté sous un point de vue nouveau les découvertes de ses devanciers. On reconnaît à la lecture de cet intéressant mémoire que l'auteur s'est particulièrement appuyé sur les excellents travaux de MM. Fétis et Bottée de Toulmon, qui tous deux ont poussé très avant l'exploration des antiquités musicales, et marchent à la tête du mouvement historique en ce genre. C'est à ces deux savants que l'on doit la rectification d'une masse de faits, altérés, dénaturés par l'ignorance, la niaise crédulité et le détestable esprit de critique des premiers historiens. La clarté qu'ils ont jetée sur les principales époques de l'art permet de suivre avec certitude les phases successives de ce long et pénible enfantement. Tirant parti de ces données, M. Biche-Latour résume d'abord dans un tableau succinct et nettement tracé les transformations capitales de la musique grecque, la doctrine de Pythagore faussement étayée sur le calcul et vicieuse par sa base, le système empirique d'Aristoxène,

si connu sous le nom de *tempérament*, et les mille imaginations subtiles et vaines englouties aujourd'hui dans le gouffre de l'oubli. L'auteur part de là pour reconnaître avec raison dans la musique grecque le principe qu'il nomme de *successivité*. Puis entrant dans le vaste champ des révolutions opérées par le christianisme, il croit voir la réhabilitation de l'esprit et l'abolition de la matière dans la destruction du rhythme, *élément charnel* de l'art païen. En vérité, si cela n'est pas réel, c'est au moins bien imaginé. Le mémoire de M. Biche-Latour fourmille d'observations fines qui révèlent un tour d'esprit ingénieux, quoiqu'il en abuse un peu parfois, comme lorsqu'il voit le symbole du *bien* dans l'accord parfait, et le symbole du *mal* dans les dissonances. Ceci appartient trop au mysticisme scolastique du moyen-âge. L'auteur a été mieux inspiré et plus fidèle à la vérité lorsqu'il a fait remarquer que la réapparition et les progrès du rhythme ont eu lieu aux époques où l'hérésie et l'incrédulité ébranlaient les bases de l'unité chrétienne. Je regrette que l'espace ne me permette pas de le suivre à travers la filière de systèmes qu'il parcourt depuis saint Ambroise jusqu'à Beethoven, en passant par saint Grégoire, Hucbald, Guy d'Arezzo, et tous ces théoriciens du moyen âge dont les noms ne sont connus que de quelques savants; la renaissance, ou plutôt la naissance de la musique moderne, qu'on peut dater de Palestrina, est très bien analysée jusqu'à notre siècle.

En résumé, nous engageons fortement M. Biche-Latour à persévérer dans une voie trop négligée, et pourtant pleine d'intérêt et d'utilité. A peine quelques artistes s'en inquiètent-ils aujourd'hui. Leurs connaissances à cet égard sont presques nulles. Et cependant ils trouveraient étrange qu'un peintre, un sculpteur, un architecte, ignorassent l'histoire de leur art. Un temps viendra où les études musicales ne seront réputées complètes que lorsque l'élément historique en aura fait partie; mais ce temps est encore éloigné.

MAURICE BOURGES.

DE L'ART EN ALLEMAGNE,

PAR HIPPOLYTE FORTOUL.

C'est à la fois un supplément au bel ouvrage de madame de Staël sur la littérature, la philosophie, les mœurs de l'Allemagne, et une continuation aux admirables travaux de Winckelmann sur les arts du dessin, que M. Hippolyte Fortoul a voulu nous donner. En deux volumes, non moins forts de science et de conscience que brillants de style, le jeune écrivain a dressé le bilan exact de la peinture, de la sculpture et de l'architecture d'outre-Rhin. Il n'a pas suivi la méthode banale des chercheurs d'impressions, qui s'en vont battant les buissons au hasard; il a voyagé méthodiquement, observé mûrement et rédigé ses observations sous une forme qui, sans rien avoir de la pesanteur, de la froideur des traités dogmatiques, en a toute la solidité, la clarté, l'utilité.

Quelques lignes seraient insuffisantes pour indiquer seulement l'immense variété de questions approfondies par M. Fortoul. Dans ses vastes aperçus, il embrasse les écoles anciennes et modernes. A Munich, par exemple, les fameux marbres d'Egine, dont la découverte fut un événement pour l'Europe, lui fournissent les matériaux d'une nouvelle théorie de l'art grec. Ailleurs, l'étude assidue des tableaux d'anciens maîtres, allemands ou italiens, épars dans les galeries de Munich, de Cologne, de Francfort, de Nuremberg, de Dresde et de Berlin, l'amène à écrire l'histoire de la peinture chez les nations chrétiennes. Enfin, de la sculpture et de la peinture revenant à l'architecture, l'auteur examine la prétention de l'Allemagne à la création de l'art ogival, généralement considéré comme l'expression naturelle et directe du christianisme. A cet effet, il visite et décrit tous les châteaux du Rhin, toutes les cathédrales du Rhin; il parcourt les villes de Trèves, d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, de Bamberg, de Nuremberg, de Ratisbonne; il pénètre dans la Vieille-Saxe, et il arrive à cette conclusion, que, loin de naître avec la société allemande, l'art ogival ne s'est établi au milieu d'elle que lorsque deux autres arts, le roman et le byzantin, y ont eu épuisé leur développement.

L'auteur de l'*Art en Allemagne* se distingue de la foule des voyageurs en ce qu'il ne se met pas en route pour le seul plaisir de voir du pays, en ce qu'il ne décrit pas pour le seul plaisir de décrire. Il a toujours un but sérieux qu'il n'oublie jamais à travers les distractions naturelles de son docte pèlerinage. Il était impossible de faire un livre d'art plus instructif pour les artistes, plus amusant pour les gens du monde; aussi le succès en a-t-il été rapide et sera-t-il durable. Aujourd'hui que les conversations et les discussions roulent si souvent sur l'art, c'est une bonne fortune qu'un livre qui en fait connaître si pertinemment les branches principales, les phases diverses, et qui permet à chacun d'avoir son avis, de dire son mot. A ces titres, l'*Art en Allemagne* doit payer largement à son auteur toutes les peines et les veilles qu'il lui a coûtées.

P. S.

Nécrologie.

BOCQUILLON-WILHEM.

Ainsi que le vieux poëte l'a dit :

> La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles :
> On a beau la prier,
> La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles
> Et nous laisse crier !

C'est ce que nous voyons depuis quelques jours. Sommités sociales militaires, financières ou artistiques disparaissent avec une rapidité effrayante pour ceux qui tiennent à la vie. Des quatre hommes qui ont le plus contribué à développer le goût de la musique dans Paris, Reicha, Choron, Cherubini et Wilhem, le dernier vient de tomber avant le temps. Bocquillon, qui se fit appeler Wilhem pour inspirer plus de confiance dans son pays par un nom étranger, chose étrange et pourtant réelle parmi nous, n'est pas celui des quatre que nous venons de citer, qui a rendu le moins de services à l'instruction musicale en France. Il posa, peut-être trop tardivement, les prolégomènes d'un système vocal simple et rationnel. Sa méthode de chant est la base de l'édifice qu'avait élevé Choron, et qui s'est écroulé quand il ne l'a plus soutenu de son zèle, de son amour pour l'art. Bocquillon Wilhem, avec le même zèle, le même amour, reprit l'é-

difice *ab ovo* et en posa les solides fondations que l'indifférentisme ne détruira plus, nous l'espérons.

Ami de notre illustre Béranger, il entra dans la carrière de la composition par des mélodies faciles qui devinrent populaires, telle que : *Il faut partir, Agnès l'ordonne*, dont les paroles sont de notre célèbre chansonnier, et qui obtint une grande vogue. Son caractère doux et paisible, son esprit méditatif lui faisant redouter tous les obstacles qu'on rencontre à chaque pas dans la carrière de la composition, il se consacra exclusivement à l'éducation musicale, si négligée, si peu régulière, et si mal ordonnée en France. Dire toutes les difficultés qu'il eut à surmonter dans cette nouvelle carrière, serait trop long ; mais par la puissance d'une volonté forte et d'une patience à toute épreuve, il était parvenu au plus beau résultat lorsque la mort est venue le frapper d'une manière inattendue.

Il y a quelques années que son fils, sorti de l'école polytechnique et officier d'artillerie distingué, se brûla la cervelle. Cette terrible catastrophe avait jeté la tristesse et le découragement dans son âme. Il nous a dit souvent que l'aspect de la jeunesse à qui il enseignait l'art le plus consolateur de la vie, lui rappelait sans cesse la perte douloureuse qu'il avait faite et le dégoûtait, lui aussi, de la vie où il n'avait trouvé qu'une lutte de tous les instants. Il en a sans doute vu la fin comme un terme à son profond chagrin.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

LES THÉATRES DE VENISE.

La *bella Venezia* compte cinq ou ou six théâtres à la tête desquels il faut placer *il nobile teatro della Fenice*, ou du Phénix. Ce magnifique théâtre semblait un prédestiné en recevant originairement ce nom ; car s'il est vrai, comme il a été presque érigé en maxime, que tout théâtre finit par l'incendie, ses parrains semblaient à l'avance prendre l'engagement, en cas de sinistre, de le faire rapidement renaître de ses cendres. L'événement a justifié la prévision Il y a quelques années, peu de temps avant le jour de San-Stefano, jour célèbre dans les fastes lyriques de l'Italie, puisqu'il sert annuellement de date à l'ouverture de la fameuse saison chantante dite de carnaval. Le feu prit dans l'intérieur de la Fenice, et en quelques heures il ne resta plus que les quatre murs. Les délicieuses dorures, les élégantes draperies, les peintures vives de toute la riche décoration de ce beau théâtre, furent léchées, dévorées par les flammes aux langues ardentes, et tout s'abîma dans une affreuse couche de charbon et de cendre, d'où les Vénitiens ne tardèrent pas à ressusciter le phénix lyrique. En effet, neuf mois suffirent à un architecte, d'autant de goût que d'activité et de talent, M. Meduna, pour relever ces deux cents loges confortables, ces couloirs de marbre et de stuc, cette coupole sonore, et pour recouvrir toute cette rapide architecture de fraîches peintures et d'arabesques d'or. Les fonds nécessaires furent fournis avec un empressement qui témoigne que l'amour de l'art vit encore au cœur de cette cité, qui ceignit autrefois son noble front de la double couronne des algues adriatiques et du laurier des grands artistes. Paris fut plus long à reconstruire sa salle Favart, qualifiée de *temple des cygnes d'Ausonie* par les feuilletons moqueurs ou louangeurs, je ne sais pas au juste lequel.

Aujourd'hui la Fenice est un des plus splendides théâtres d'Italie, et s'il le cède à la Scala de Milan et à Saint-Charles de Naples pour le gigantesque des proportions, il l'emporte assurément sur ces théâtres pour la fraîcheur élégante, la gaieté, l'éclat de son aspect. Il semble qu'avec moitié moins de monde cette délicieuse salle soit encore plus riante qu'un plus grand théâtre rempli jusqu'aux combles. Disons aussi que la Fenice est brillamment éclairée, ce qui est une remarque de prix lorsqu'il s'agit des théâtres d'Italie, dont beaucoup sont encore livrés aux pénombres qu'y laisse flotter le seul éclairage de la rampe — et des yeux noirs des Italiennes.

On sait que les salles d'outre-Alpes n'offrent point, comme les nôtres, ces divers rangs de galeries, de balcons, qui séparent ou surplombent les divers étages de loges. Ici ces loges sont toutes côte à côte et superposées par rangs, comme une collection de cadres de même grandeur dans un musée. Ces cadres-ci, peints par une nature luxuriante et avec la chaude couleur que le soleil répand sur des contrées aimées, et où il est souvent visible quand nous autres gens du Nord nous n'en avons que l'espérance ou le souvenir ; ces cadres ci, disons-nous, représentent à l'œil ravi du touriste toutes ces nobles Vénitiennes aux chevelures si abondantes que ce sont plutôt des crinières, au divin sourire que le Tintoretto peignait si bien. Elles ont dans les yeux les derniers rayons du soleil qu'elles ont regardé descendre du ciel, appuyées sur les balcons de marbre de leurs *palazzi* du grand canal. A certains soirs, la Fenice semble donc un vaste musée peint par Titien, Tintoret, Giorgion et le vieux Palma ! Et si vous vous appuyez sur le bras d'un cicerone complaisant, interrogez-le comme le programme vivant de cette galerie vivante, et il vous mettra sur chaque cadre... je veux dire dire sur chaque loge, les plus beaux noms que le patriciat ait écrits au livre d'or de l'Italie !

En avril dernier, époque où, touriste dilettante, nous assistions aux représentations de la Fenice, la présidence du théâtre était représentée par un Mocenigo, nom illustre qu'a quatre fois couronné la corne dogale. L'*impresario* était un gentilhomme des plus aimables et des plus distingués de manières, M. le comte Camillo Gritti. Ce noble entrepreneur, qui par goût pour l'art use de sa belle fortune à faire chanter des artistes choisis dans les salles que les *présidences* des villes vénètes et lombardes lui offrent de toutes parts, avait ouvert extraordinairement la Fenice au printemps pour y faire représenter une choix d'opéras-bouffes. Nous avons entendu là un fort bon ténor, Milesi, une prima donna charmante à voir, la signora Tavola, et enfin un ensemble de compagnie fort satisfaisant. Le ballet de Viotti, chorégraphe estimé, était supérieurement mimé par un artiste tout-à-fait distingué, il signor Coppini, et la Monti, une délicieuse jeune fille. La Viganoni, danseuse fort gracieuse, était venue de la Scala de Milan voltiger dans la gaze au bout des lorgnettes des Vénitiens. C'était un ensemble fort agréable, sinon des plus remarquables, et l'étranger devait savoir gré au comte Gritti d'avoir ouvert, en cette saison inaccoutumée, un théâtre que la seule période de l'hiver voit rigoureusement illuminé comme un des temples les plus célèbres que le dilettantisme italien ait voués au culte de l'art lyrique.

Une chose tout-à-fait neuve et d'une originalité des plus poétiques pour un étranger, c'est l'arrivée ou le départ de la plus grande fraction du public. Expliquons-nous. En France, c'est l'encombrement des fiacres et des équipages qui signale le voisinage d'un théâtre à la mode. A Venise, la majorité du beau monde arrive au théâtre par eau. Les laquais sont des *gondolieri* ; le carrosse une gondole. Chaque théâtre, et la Fenice particulièrement, a deux entrées, l'une pour les piétons qui arrivent du voisinage, à travers toutes ces étranges petites rues de Venise, à peine assez larges pour le parapluie, parfois indispensable au printemps. L'autre entrée donne sur un canal faisant partie de cet immense réseau aqueux qui sillonne en tous sens la ville sans pareille. A la Fenice, les piétons arrivent par la façade du théâtre ; les nautiques l'abordent par derrière sur un immense perron de marbre, dont l'eau bleue baigne les degrés polis. Vers le commencement du spectacle, c'est la chose la plus curieuse et la plus originale du monde que de voir arriver de partout, se poursuivant, se dépassant, se croisant, toutes ces gondoles noires plantées de deux rameurs étrangement équilibrés par l'habitude, et se faufilant les unes parmi les autres comme des anguilles dans une nasse. Ces gondoles ont la proue que la tradition attribue au vaisseau d'Ulysse, élégante volute d'acier brillant, découpée et dentelée comme le taille-mer d'une trirème du Pirée d'Athènes. Les gondolieri ont la livrée aux couleurs de l'écusson du maître ; le maître est dans la noire cabine qui dresse son dôme mystérieux au milieu de la svelte gondole. Une petite lampe brille au front de l'équipage aquatique, et tremble dans l'eau, agitée par l'émulation de tant de rames rivales. Ce spectacle d'eau lumineuse et de gondoles, encadré dans les hauts et sombres palais qui sortent des canaux, a quelque chose qui captive singulièrement l'œil qui en jouit pour la première fois. Il y a en cela quelque chose de si étrange, qu'on est presque surpris de voir sortir de ces gondoles et s'éparpil-

ler sur le large péristyle de marbre brillamment éclairé, ces élégantes Vénitiennes de nos jours, vêtues comme le veulent nos petits journaux, dont rubans et dentelles sont toute la politique. Ce choc entre les traditions du sombre moyen âge et la plus élégante actualité a quelque chose qui étonne et qui heurte même peut-être l'esprit, suivant la direction que la méditation rétrospective lui avait fait prendre. Bien souvent d'un pont voisin dont l'arche enjambe le canal qui baigne le péristyle nautique de la Fenice, nous avons assisté ainsi la nuit au départ des gondoles, si confuses, si pressées, alors que l'eau se dérobe partout sous leur éperon d'acier. Les cris en dialecte des gondoliers qui veulent prévenir les chocs, les appels des laquais prévenant leurs maîtres au péristyle, retentissant dans le silence sonore de cette ville de marbre et d'eau, oui quelque chose que nulle image ne peut rendre. Venise est une ville faite ainsi, que ni tableaux, ni livres, ni récits, ne peuvent disposer à l'avance le voyageur à se représenter ce qu'elle va lui offrir. Ainsi bien souvent j'ai pris un vague et indescriptible plaisir à voir s'enfouir sous le dôme sombre de ces gondoles traditionnelles, cette foule élégante, qui un instant avant brillait dans les loges de cette fraîche salle retentissante d'harmonie. Charmé par la bizarrerie du spectacle, je restai là jusqu'à ce que la dernière gondole et la petite étoile de feu qu'elle porte au front eussent disparu derrière l'angle d'un noir palais du canaletto, et que le cri du gondolier, qui craint à chaque coin des édifices le choc de quelque barque, eût cessé d'arriver jusqu'à moi, au milieu d'une nuit bleue toute pailletée d'étoiles...

Parmi les opéras qui ont été composés expressément pour la Fenice, citons en passant ceux que nous nous rappelons, et qui sont : *Semiramide*, de Rossini ; *Capuletti e Montecchi*, *Beatrice di Tenda* de Bellini ; *Maria Rudenz*, *Belisario*, de Donizetti ; *Rosemonda*, de Coccia ; *Francesca di Rimini*, de Generali ; *I due Illustri rivali*, de Mercadante ; *Gaston di Foix*, de Persiani, et bien d'autres encore ! L'hiver dernier, Pacini a donné le *Duca d'Alba*, et le jeune maëstro vénitien Ferrari, *Candiano IV*, ouvrage qui a obtenu un succès qui annonce incontestablement un génie musical nouveau à l'Italie. Dans nos notes de correspondance lyrique à la *Gazette musicale*, nous avons déjà parlé de ce bel ouvrage, que Florence va entendre sous peu. Le libretto de *Candiano*, comme celui du *Duca d'Alba*, est dû à la plume éminemment poétique d'un jeune Vénétien, M. Peruzzini, qui promet un bon écrivain de plus à sa patrie.

Pour en finir avec la Fenice, nous dirons que ses proportions dépassent de quelque chose le plus grand théâtre de Paris, que c'est une salle parfaitement sonore, et qu'en hiver elle marche au premier rang parmi les théâtres d'Italie, c'est-à-dire l'égale de la Scala de Milan. Pendant la dernière saison, y ont chanté Moriani et Coletti, deux célébrités lyriques ; et comme on l'a vu au paragraphe précédent, deux opéras ont été expressément composés. L'hiver prochain M. le comte Camillo Gritti qui en sera probablement impresario, a des projets tout aussi magnifiques, car c'est un entrepreneur qui fait grandement les choses. La ville fournit environ *cent vingt mille* francs de subvention pour les trois mois que dure la saison de carnaval.

Parmi les cantatrices françaises qui ont chanté à la Fenice dans les derniers temps, nous aimons à citer en passant mesdames Dérancourt et Ida Bertrand, dont ce journal a signalé, en diverses circonstances, les travaux en Italie.

Après la Fenice, Venise compte au second rang les théâtres San-Benedetto, Apollo et San-Samuele. Le théâtre Apollo s'appelait anciennement San-Lucca ; un quatrième théâtre avait nom San-Giovanni-Grisostomo, de telle sorte que quatre scènes à Venise étaient placées sous des patronages de saints. On rapporte que le jour où brûla la Fenice, étant un jour de Sainte-Lucie, et l'église de ce nom étant droit en face du théâtre incendié, le peuple prétendit que c'était tout juste une combinaison née du courroux de la sainte, dont le voisinage était profané par les arts païens de Vigano et Bellini. Je ne sais ce qui en est, si l'incendie fut causé par Sainte-Lucie ou par un lampion mal éteint, mais toujours est-il que les théâtres San-Samuele, Lucca, Beneditto, etc., n'ont pas encore subi cette preuve du courroux de leur patron du calendrier !... Sainte pompe, priez pour eux !

Le théâtre Gallo, dit San-Benedetto, est grand, assez frais, mais peu harmonique. Une compagnie d'opéra y chantait tout récemment, *la Gemma di Vergy* et *l'Elena da Feltre*. Dans ces deux ouvrages le public applaudissait avec justice la Leva, soprano d'un talent réel, qui eût été fort à sa place à la Fenice. — Le théâtre Apollo attendait une compagnie de comédiens français dirigée par M. Doligny, et dans laquelle se trouve la charmante mademoiselle Anaïs Créey, actrice remarquable que l'une de nos grandes scènes parisiennes réclamera bientôt. — San-Samuele vient d'être pris à loyer pour cinq ans par le comte Gritti, dont le nom commence à se trouver partout lorsqu'il s'agit d'art lyrique en Italie. Jusqu'à présent le théâtre San-Samuele était un théâtre populaire où l'on exécutait plus de parades, d'équilibres et de tours de force que de bonne musique. On y mangeait des oranges et des huîtres dans les entr'actes, et je crois bien aussi pendant les actes, car la scène offrait plus d'un échantillon des produits gastronomiques qu'avait absorbés la gourmandise populaire. Le prix d'entrée était de cinq sous, et la foule s'y pressait à un tel point, qu'un impresario vulgaire qui traînait de ville en ville une troupe de comédiens crottés, avait coutume de venir là chaque hiver ; et parlant à ce bruyant public dont Paris a aussi l'analogue, il lui disait familièrement en commençant sa pièce : « C'est moi, mes amis ; nous mourons de faim partout, nous n'avons pu rapporter un sou de nos excursions ailleurs, mais je viens vous demander de l'argent pour payer mes dettes ! »

Le public accourait, payait, croquait des pommes, buvait du gros vin bleu du Frioul, et l'heureux impresario empochait les recettes. Mais tout cela est passé, le peuple a porté ses sympathies et ses poches pleines de comestibles vers une autre scène ; San-Samuele y va gagner comme importance artistique, puisqu'on l'élève au rang de scène lyrique. M. le comte Gritti espère en faire la succursale du conservatoire de chant dont il s'occupe de doter l'art du théâtre spécialement. Heureuse idée, qui pourra d'ici à quelques années porter de beaux fruits !

Le théâtre San-Giovanni-Grisostomo, qui fut je crois brûlé (il a dû l'être), puis réédifié sous le nom de Teatro Emeronitio, évocation grecque qui explique sa double destination diurne et nocturne, faisait de très mauvaises affaires il y a quelques années, lorsque la Malibran se trouvait à Venise. L'entrepreneur, pauvre diable chargé de famille, eut l'audacieuse idée d'aller trouver l'illustre cantatrice, et de la supplier de se faire entendre un soir à son théâtre, bien sûr qu'il était, d'y voir accourir la foule et d'y faire une recette qui vaudrait mieux que vingt de celles que lui fournissait son public ordinaire. Marie Malibran n'était pas femme à refuser de rendre au pauvre Vénitien ce bizarre service : elle chanta, non pas une fois, mais trois ou quatre fois de suite... Le Pactole coula dans la caisse trop étroite du théâtre ruiné, les affaires de l'entrepreneur furent merveilleusement relevées, et par reconnaissance le théâtre fut appelé Teatro Malibran, désignation qu'il a encore, et sous laquelle il donne hospitalité à tous les avaleurs de sabres et aux hercules maigres qui lèvent sans effort des poids de carton. Nous avons visité ce théâtre *l'autre jour*, et nous avons été surpris de sa grandeur. Il n'est pas moins vaste que notre Odéon, mais d'une architecture bizarre : les loges le font ressembler, par leur étrange superposition, à la boutique d'un confiseur ; de hautes fenêtres qui ceignent la coupole, y versent à grands flots la lumière nécessaire aux représentations diurnes ; les couloirs sont presque élégants, spacieux, revêtus de stuc. Partout on marche, comme dans presque tous les édifices italiens, du reste, sur cette espèce de grossière mosaïque de marbre et de granit, si lisse, si fraîche et qui ne ressemble pas mal à de la *galantine truffée*. Nous avons eu toutes les peines du monde, nous et un Vénitien de nos amis qui nous accompagnait, à ne pas être forcés d'acheter des sardines grillées qu'un cuisinier ambulant nous offrait, après en avoir fait des offres réitérées autour de nous. Le théâtre représentait un jongleur qui paraissait avoir escamoté la recette. Trois *gondolieri* qui avaient de bonne heure gagné leur journée ; deux filles du peuple, en partie fine de noix et de dattes dans une loge des quatrièmes, les marchands de vivres, une foule de soldats et d'employés du théâtre, voilà quel était le public autour de nous. Quelle nouvelle Malibran rendra la foule au pauvre théâtre diurne et nocturne ?

Venise compte aussi quelques théâtres de marionnettes, mais nous n'avons pas acquis l'expérience nécessaire pour en parler.

Jules Lecomte. (Z. Z.)

Nouvelles.

*** Demain lundi à l'Opéra *la Reine de Chypre*.

*** Vendredi, *la Favorite* avait attiré beaucoup de monde. Pour la première fois, Marié chantait le rôle de Fernand, en remplacement de Duprez, qu'une indisposition éloignait de la scène. Cet artiste s'est acquitté de sa tâche avec son inégalité ordinaire.

*** Dans une représentation donnée samedi sur le théâtre de Belleville, Mademoiselle Nathalie Fitz-James, la charmante danseuse, a chanté le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, et son succès a été plus brillant encore que celui qu'elle avait obtenu quelques jours auparavant dans le même rôle sur le théâtre de Versailles.

*** Nous apprenons avec peine que la jolie madame Potier quitte l'Opéra-Comique. Nous espérons que cette rupture n'est pas définitive, et que nous reverrons la gracieuse cantatrice dans l'élégante salle du boulevard des Italiens.

*** Le célèbre auteur de *la Juive* et de *la Reine de Chypre*, M. F. Halévy, s'est marié mercredi dernier avec mademoiselle Rodrigues.

*** Mardi, au Théâtre-Allemand, *le Camp de Grenade*, de Kreutzer, et le second acte de *Don Juan*.

*** La section de musique de l'Institut, composée de MM. Berton, Auber, Halévy, Carafa (M. Spontini est à Berlin), a décidé, dans sa séance de samedi dernier, qu'il n'y avait pas lieu au remplacement de Cherubini, et toutes les sections réunies ont confirmé cette décision. En conséquence, conformément aux statuts de l'Académie, l'élection est renvoyée à six mois.

*** Il paraît que M. Adolphe Adam s'est retiré des candidats de l'Institut pour remplacer l'illustre Cherubini : il y a une *main de fer* qui lui a fait signe : *Arrière!*

*** M. Meyerbeer est attendu à Paris vers le 25 mai.

*** Liszt sera de retour de Saint-Pétersbourg, où il fait fureur comme partout, vers le 20 mai. On espère qu'il donnera un concert avant son départ pour Londres.

*** La célèbre Fanny Cerrito s'est arrêtée quelques jours à Paris en se rendant à Londres. On espère qu'à son retour elle voudra bien s'arrêter plus long-temps et se montrer à l'Opéra, où sa renommée l'appelle.

*** L'illustre Cherubini a laissé un grand nombre de manuscrits d'une haute importance. On s'occupe d'en faire imprimer le catalogue, que nous communiquerons à nos lecteurs.

*** Mademoiselle Mercier-Porte vient d'être nommée professeur de solfége au Conservatoire. C'est un excellent choix dont on ne peut que féliciter le directeur.

*** Le premier concert de Thalberg à Londres aura lieu le 24 mai.

*** Mademoiselle Pauline Jourdan, la seule harpiste digne rivale de Labarre, doit faire une petite tournée en province. Elle donnera des concerts à Meaux, Auxerre, Troyes, Dijon, et à Lyon. Un grand succès est assuré à son beau talent.

*** Notre collaborateur M. A. Elwart ouvrira chez lui, le 9 du mois prochain, un cours d'harmonie, d'accompagnement de la partition et de la basse chiffrée au piano, et de transposition musicale. Nous ne doutons pas du succès d'un enseignement dirigé par l'auteur du *Manuel d'harmonie*. Les leçons, auxquelles six personnes seulement seront admises, dureront deux heures, et se donneront les lundi et vendredi pour les hommes, et les mardi et samedi pour les dames, de midi à deux heures. On s'inscrit chez le professeur, rue Coquenard, n° 6.

*** Le duo pour deux pianos sur la *Norma*, exécuté au concert de Thalberg par l'auteur et M. E. Prudent, paraîtra incessamment chez l'éditeur Colombier.

*** La mort a continué cette semaine de frapper les notabilités de tout genre. En nous renfermant dans le cercle de notre spécialité, nous nommerons d'abord M. Bertin de Vaux, l'un des fondateurs du *Journal des Débats*, et qui n'a pas tardé à suivre dans la tombe M. Bertin aîné, son honorable et excellent frère. M. Bertin de Vaux était dans sa soixante-douzième année. — M. Bouilly, l'auteur des *Deux Journées*, le collaborateur de Cherubini, dont quelques jours auparavant il avait célébré la gloire et pleuré le trépas dans des vers pleins de charme, s'est éteint doucement dans sa quatre-vingtième année. — M. Boursault, l'ex-directeur de l'Opéra-Comique, est mort dans sa quatre-vingt-dixième année. — Enfin le modeste fondateur de l'enseignement populaire de la musique en France, l'ami de Béranger, l'aimable et bon Wilhem, vient de terminer trop tôt une carrière laborieuse et féconde en résultats.

*** Jean-Henri Küster, ancien maître de chapelle de la cour de Turin, musicien consommé, auteur d'un grand nombre de livres théoriques sur la musique et très habile traducteur, vient de mourir à Gênes, âgé de 62 ans.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 26 *avril*. — Un des jeunes ténors qui se sont essayés cette année à l'Opéra de Paris, M. Delahaye, vient de se produire sur le théâtre de Rouen, sa ville natale. Nous l'avons entendu hier pour la première fois. Une émotion sensible et bien naturelle, et la fatigue d'une répétition faite sans ménagement, dit-on, dans la journée même, ont pu diminuer la force et l'étendue ordinaire de sa voix. Nous croyons néanmoins qu'elle manque un peu de largeur, et se trouve par conséquent pour ainsi dire un peu effilée. Le mécanisme par lequel l'école moderne cherche à modifier les sons naturels, procède par une sorte d'étranglement qui, en faisant atteindre une note supérieure, ne lui laisse pas toujours la netteté et la plénitude désirables. C'est dans *Mathilde, idole de mon âme*, et dans la première partie du duo du second acte, que notre jeune compatriote s'est fait le plus applaudir. La fatigue que nous avions cru remarquer nous faisait craindre pour lui l'épreuve de l'*Asile héréditaire* et du fameux *Suivez-moi!* il s'en est assez heureusement tiré. Il a été chaudement applaudi et redemandé.

*** *Le Mans*. — Le festival qui s'organise ici au bénéfice des pauvres, pour les 12 et 13 mai prochain, a déjà rencontré de nombreuses adhésions ; tout promet que l'affluence sera considérable et la réunion brillante ; c'est sans doute un bon augure pour l'avenir de ce genre de solennités en France où l'on n'en trouve encore que de trop rares exemples. Il est vrai que cette année, tout concourt, au Mans, pour le favoriser : l'inauguration d'une nouvelle salle de spectacle, la coïncidence d'une exposition des produits de l'industrie et des arts, d'une exposition de tableaux anciens et modernes, d'horticulture, etc. ; mais il faut reconnaître aussi que le goût de la bonne musique a une large part dans le louable empressement qui se manifeste, et qu'il s'est développé parmi nous avec une promptitude qui fait présager les succès les plus éclatants. La réputation des artistes qui concourront au festival, MM. Tilmant, Franchomme, et pour la partie vocale, MM. Alexis Dupont et Oller, mesdames D'Hennin et Duport, l'intérêt qui s'attache à la nouvelle composition de Rossini, le *Stabat mater*, dont on a tant parlé, que beaucoup de personnes veulent le connaître ; ce sont là aussi autant d'attraits qui ne pouvaient manquer d'agir sur une population qui a depuis long-temps fait preuve de ses sympathies pour les beaux-arts.

*** *Nantes*, 23 *avril*. — Tamburini et madame Vigano sont venus ici donner un concert. L'attrait de ces deux talents réunis était tel, que, chose inouïe depuis Talma ! le prix des places avait été porté au-delà de 7 francs, et cependant la salle était pleine, du parterre aux secondes, l'orchestre même avait été envahi : on se pressait, on se heurtait dès six heures pour obtenir une place convenable ; les troisièmes et le paradis sont restés seuls inoccupés.

*** *Marseille*. — Madame Nathan-Treilhet n'a pas obtenu moins de succès dans *Lucia di Lammermoor* que dans les autres grands ouvrages successivement chantés par elle.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 15 *avril*. — Madame Duflot-Maillard a terminé ici le cours de ses représentations, et est partie en laissant les souvenirs les plus honorables. La création de la *Norma*, sur le Théâtre-Royal de Bruxelles, lui fait le plus grand honneur, et classe son talent parmi les plus dramatiques et les plus remarquables de la province. — La représentation donnée au bénéfice de mademoiselle Julian se composait du second acte de *Guillaume Tell*, du deuxième acte de la *Vestale*, remonté spécialement pour cette représentation, et enfin de la troisième représentation de la nouveauté en ce moment le plus en vogue, de *Giselle*, ou *les Willis*. L'aimable bénéficiaire a été bien accueillie dans *Guillaume Tell* ; fort émue d'un accueil semblable, mademoiselle Julian a hésité, balbutié. Après une suspension de quelques minutes, nouvelle apparition de mademoiselle Julian, qui cette fois a reçu de ses amis une pluie de fleurs et de bouquets.

— La nouvelle était arrivée ici de Naples, que notre compa-

triote M. Albert Grisar y était tombé dangereusement malade. Le travail forcé auquel il n'avait cessé de se livrer depuis son séjour en cette ville, pour se perfectionner dans ses études musicales, semble avoir déterminé chez lui une fièvre violente très opiniâtre. Toutefois, une dernière lettre signale du mieux dans son état, et les médecins, à ce qu'il paraît, ont repris confiance dans son rétablissement. M. Grisar doit mettre la dernière main à un opéra qu'il a composé par ordre du gouvernement. On assure qu'il a fait preuve de grands progrès.

*** *Berlin.* — Le sixième concert de M. Ernst nous a valu une nouvelle composition, *nocturne* et *rondo gracioso*, qui fait les délices des amateurs. Les septième et huitième concerts avaient attiré une foule immense. Le *Carnaval de Venise*, la fantaisie sur *Ludovic*, et une nouvelle composition, *Polonaise de Concert*, ont formé le programme. On espère que le célèbre virtuose se rendra aux désirs d'un public enthousiaste, et exécutera, avec des artistes aussi distingués que les frères Ganz et St. Lubin, une série de quatuors de Beethoven, Mendelssohn, Spohr et Onslow; peut-être même le fameux double-quatuor de Spohr, op. 77, et un quintuor de St.-Lubin.

— *Sainte-Cécile*, c'est le titre d'un nouvel oratorio de M. Rungenhagen, directeur de l'Académie de chant, qui a été exécuté par l'Académie. Les premières parties ont été chantées par MM. Mantius, Bœtticher, et madame Gassmann. Le compositeur a remporté tous les suffrages. Un motet de M. Rungenhagen, *Angelorum cantus die nativitatis Christi*, est un des plus admirés en Allemagne; ses solféges faciles sont introduits à l'Académie et dans tous les pensionnats. On espère que *Sainte-Cécile* sera bientôt publié.

— Un jugement de la Cour royale, contre MM. Bote et Bock, pour avoir contrefait les solféges de Weinlig, a fait grand bruit. C'est la première fois que les droits d'auteurs et d'éditeurs sont ainsi protégés par les lois. MM. Bote et Bock ont été condamnés à 600 fr. d'amende, la saisie de tous les exemplaires a été maintenue, et la Cour civile jugera l'indemnité au profit de M. Hofmeister, à Leipsik.

— L'*Antigone*, tragédie de Sophocle avec les chœurs, composés par M. Mendelssohn, a été représentée le 13 avril, pour la première fois, au Théâtre-Royal. Toute la cour a assisté à cette représentation. L'impression était des plus profondes; la musique de M. Mendelssohn généralement admirée. L'*Antigone* a été répétée les 14 et 15 avril. Madame Crelinger, la première tragédienne de l'Allemagne, s'acquitte dignement du rôle d'Antigone, de même que M. Rott du rôle de Creon. Le chœur des vieillards était composé de nos premiers chanteurs, de MM. Bader, Bœtticher, Mantuis, Fischer.

— Le premier concert donné chez S. M. le roi, cet hiver, a eu lieu le 15 avril. Le deuil pour sa belle-mère, la reine de Bavière, avait empêché toute réjouissance à la cour. MM. Meyerbeer, Hauman, Ernst, les cantatrices mesdames Tuczek, Assandri, Hænel, et le ténor M. Mantuis, étaient invités.

— La clôture de l'Opéra-Italien est fixée pour le commencement de juin, et la réouverture se fera le 1er octobre. Le directeur, M. Negri, promet pour la nouvelle saison *la Vestale*, de Mercadante, *la Favorita*, de Donizetti, *la Saffo*, de Pacini, *Il Crociato*, de Meyerbeer. Ces opéras promettent de nouveaux triomphes à la prima-donna, la belle et gracieuse Aga-Laura Assandri, qui est adorée du public. *Moïse*, de Rossini, a été mis de nouveau sur le répertoire.

*** M. Meyerbeer a promis d'être décidément le 25 mai de retour à Paris. Les répétitions des *Huguenots* le retiennent encore à Berlin. C'était la demande réitérée du roi qui l'a engagé d'accepter la direction de son Opéra, dont la première représentation aura lieu le 16 mai.

*** *Vienne* (Autriche), 18 *avril.* — L'hiver a touché son terme, et quoique ce soit ordinairement celui des jouissances que donnent les arts et la musique, cette année nous sommes encore favorisés d'un tel nombre de concerts d'artistes célèbres, qu'il est impossible d'en parler en détail. — Citons seulement les noms de Servais, de Briccialdi, de Razzini, de Doehler, de Bochsa, etc. Nous avons aussi l'occasion d'admirer la belle voix et le jeu excellent de Dérivis (de Paris), qui fait le charme de notre saison d'opéra italien. — Parlons d'un talent éminent qu'on n'a pas encore eu l'occasion d'apprécier jusqu'à présent. C'était hier que mademoiselle Frédérique Mueller, native de Brunn (Moravie), et élève de Chopin, a donné son premier concert *public*. Cette jeune dame réunit au jeu le plus élégant toutes les beautés et toute la profondeur partout reconnues de son grand maître. C'est en dire assez pour placer mademoiselle Mueller parmi les coryphées de son art, et le temps n'est pas éloigné où son nom brillera à côté de ceux qui ont excité par leur talent le juste enthousiasme de l'Europe entière.

*** *Dusseldorf.* — La grande fête musicale aura lieu sous la direction du célèbre Mendelssohn. Une grande cantate de Charles-Marie de Weber, précédée de la *Jubel*.—Ouverture; la nouvelle symphonie avec chœur, de Mendelssohn, seront exécutés.

*** *Londres.* — *Musique populaire.* La première réunion des classes tenues par M. Hullah, d'après la méthode Wilhem, a eu lieu mercredi dans Exeter-Hall avec un succès triomphant. Quand on saura que sur les dix-sept cents voix et plus, dont se composait la réunion chorale, il y en avait un grand nombre qui, douze mois auparavant, n'avaient pas encore essayé de chanter en parties, on comprendra sans peine que ceux même qui, comme nous, doutaient le moins de l'excellence de la méthode, dussent éprouver un certain sentiment d'inquiétude, car la difficulté de régler et de diriger augmentait en proportion du nombre, et il était à craindre que la seule excitation agissant sur une masse d'exécutants si novices, ne leur ôtât une partie de leur talent et ne fît autant de tort au maître qu'à la méthode. L'événement a prouvé que les craintes des amis sont quelquefois aussi intempestives que leurs louanges. Ce qu'il faut d'abord signaler, dans les intéressantes épreuves de cette soirée, c'est l'admirable discipline des choristes. Tous ceux qui ont souffert de la mauvaise et inégale entrée des voix si commune dans les chœurs anglais (ce qui provient d'un défaut générique en Angleterre, l'inattention à la mesure), ont dû être frappés de la fermeté de l'attaque au commencement du magnifique psaume centième. La qualité du son était superbe : beaucoup de personnes trouvaient sans doute que le volume du bruit n'était pas fort, par rapport à la multitude des exécutants; mais indépendamment de ce que le vaisseau d'Exeter-Hall est notoirement mauvais pour la musique, il faut se souvenir que les chanteurs de profession qui généralement s'y font entendre, sont choisis à cause de la force de leurs poumons, tandis qu'il n'y avait là que des voix faibles et sans effet, n'ayant aucune habitude de lutter avec les gros tuyaux d'un orgue, avec les trombones et les ophicléides. La force et la richesse du son se montraient particulièrement dans les parties hautes des morceaux, qui ne peuvent être bien rendues que par des masses, où, les voix de femmes dominant, le son perçant et nasal de fausset habituel chez les haute-contres anglaises est évité. Pour la justesse, ce vaste chœur nous a semblé irréprochable et inébranlable dans la mesure. Cette fermeté est due peut-être à la manière de conduire de M. Hullah, qui possède l'énergie, l'animation, la sensibilité, sans lesquelles le bâton devient un instrument de désordre. La réunion n'était en réalité qu'un exercice; considérée comme concert, la première partie en était attractive. L'antienne de Farrant, *Lord, for thy tender*, etc., un motet de Palestrina sur des paroles anglaises, ont été exécutés avec beaucoup d'énergie : en outre, il y a eu des psaumes, mis en musique par Luther (sur des paroles anglaises, de M. H. F. Chosiery), et par Handel, le *Dieu sauve l'Empereur*, d'Haydn, et un hymne du soir de M. Hullah lui-même. Nous ne serons que justes en disant que dans les morceaux les plus compliqués il n'y avait pas d'hésitation, dans les plus simples pas de rudesse. Dans la seconde partie, après un madrigal de Balthazar Donato, les classes ont exécuté divers exercices du manuel : ensuite sont venus quelques exercices improvisés et à volonté sur la mesure, la lecture à première vue, et, dans aucun, l'avantage de la méthode n'est demeuré douteux. L'auditoire était nombreux et brillant : le prince Albert, qui occupait le fauteuil, était entouré des plus chauds partisans de l'éducation populaire ainsi que des plus hauts personnages appartenant au ministère présent et passé; cela est d'un bon augure pour les progrès d'un art dont l'influence est si favorable à la civilisation.

— *Théâtre de la reine.* C'était une bonne spéculation que de jouer *Lucia de Lammermoor* samedi soir. Le début de Ronconi dans le rôle de Tamburini, la substitution de Guasco à Rubini, équivalaient à une première et sérieuse charge sur cette phalange d'artistes consommés, que d'autres chanteurs italiens, ne pouvant trouver place ni à Londres, ni à Paris, appelaient ironiquement *la vieille garde*. En principe, nous ne blâmons pas cette manœuvre, quoique pour le moment l'harmonie générale de l'exécution en souffre beaucoup. Nous signalions l'année dernière l'effet inévitable que la diminution des moyens de Rubini produisait sur les facultés de ses camarades, et de là vient (en te-

nant compte des ménagements qu'exige la qualité particulière de sa voix) que nous avons vu sans surprise la Persiani plus ou moins écrasée par le jeune et nouveau ténor, lequel possède un organe mâle et non altéré, dont l'éducation est moins exquise que celle de son devancier, et qui ne peut s'empêcher de donner à pleine voix certaines notes, que l'autre se contentait de soupirer délicieusement. Sous un autre rapport aussi, l'avénement de Ronconi dérange l'ensemble de l'exécution. Tandis que notre Lucia, notre Edgardo et notre Eurico primitifs étaient des chanteurs appartenant essentiellement à l'école fleurie, même dans les moments où l'expression doit l'emporter sur l'élégance, Ronconi tient à honneur de se montrer l'un des chanteurs les plus énergiques et les moins coquets que nous ayons entendus depuis des années; et s'il a recours aux vibrations de voix à la mode, ce n'est pas par suite d'une infirmité naturelle d'organisation, mais c'est parce que la musique des compositeurs nouveaux est si essentiellement décolorée que, sans quelques artifices de ce genre, il n'y a pas moyen de l'élever à ce degré de passion que le grand artiste doit atteindre lorsqu'il est sur le trépied du théâtre. La voix de Ronconi n'est pas remarquable par son timbre ni par son étendue; ses bonnes notes ne s'étendent guère que du fa au fa, peut-être au sol, dans le registre du baryton : au-dessous de cette ligne, sa voix est presque sans puissance; aussi réussit-il beaucoup mieux dans le solo que dans les morceaux concertants. Par toutes ces raisons, quoique le début de Ronconi ait été heureux, nous pensons que son triomphe complet est ajourné jusqu'à ce qu'il paraisse avec la Frezzolini, Poggi et les autres artistes de la nouvelle école italienne, ou dans un opéra comme *Torquato Tasso*, où son rôle est principal et dominant. Comme acteur, Ronconi est chaleureux et emphatique sans excès; mais, nous le répétons, on ne connaît pas encore Ronconi tout entier. Guasco ne pouvait entreprendre une tâche plus pénible que celle de chanter le rôle de Rubini. Le public n'est pas généreux, et beaucoup de ceux qui l'écoutaient étaient bien résolus à se montrer sévères pour tout nouveau venu, qui dirait : *son tue chiffre, fra poco*. Cependant il a enlevé les suffrages des plus prévenus et des plus difficiles. En somme, c'est un jeune artiste capable de s'élever à un haut point de mérite et de popularité. Nous avons regretté Morelli dans le rôle du ministre, Pauzini son remplaçant, étant loin de le valoir.

** 27 *avril*. — L'inimitable Lablache a reparu dans l'*Elisir d'Amore*, en compagnie de Ronconi, de Mario, que les jeunes ladies ont surnommé le *Sweet singer* (le doux chanteur), et de Persiani, aussi faible de santé à Londres qu'à Paris, que nous avions entendu auparavant dans *Lucia di Lammermoor*. La voix belle et pleine de Ronconi s'est fait entendre avec quelque avantage; mais je pense que le rôle de *Belcore* ne convient point à son talent. Samedi dernier, madame Molloni s'est fait beaucoup applaudir dans la *Norma*; tous les journaux s'accordent à comparer son talent à celui de mademoiselle Kemble, la favorite cantatrice du public anglais. Drury-Lane doit incessamment ouvrir ses portes au théâtre anglais. En attendant, *Acis et Galatea*, et le *Prisonnier de Guerre* remplissent la salle. Madame Vestris quitte définitivement la direction de Covent-Garden. La *Somnambula* a remplacé le *Mariage de Figaro*, dont Leffler et mademoiselle Kemble faisaient les frais.

Maintenant laissez-moi vous dire la nouvelle qui court dans toutes les bouches, et qui déjà sans doute vous est parvenue. Rubini, qui revient de je ne sais où, doit reparaître incessamment sur la scène; ainsi du moins le disent des affiches-monstres répandues avec profusion dans la ville. Cette nouvelle étonnera les dilettanti parisiens, qui n'ont point oublié que ce grand chanteur, en leur faisant ses adieux, a dit : « Si jamais je reparais sur la scène, c'est à celle de Paris que je donnerai la préférence, car je vous dois une grande partie de ma gloire. » Les guinées l'emporteraient-elles sur la reconnaissance? — Mademoiselle Plessis, de la Comédie-Française, obtient les plus beaux succès dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, et M. Oudinot paraît plaire beaucoup au peuple anglais, qui s'habitue volontiers au théâtre de King's-Street.

** *Florence*. — Le grand-duc a reçu avec beaucoup de solennité le prince Guillaume de Prusse, l'oncle du roi actuel. Un grand concert a été arrangé à son honneur, et madame Schoberlechner a été expressément invitée à faire le voyage de Trieste à Florence pour chanter dans ce concert des airs de Meyerbeer, Rossini et Mozart. Ce sont principalement l'air *Grâce, grâce!* et les mélodies *Rachel à Nephtali*, de Meyerbeer, qui ont valu à la célèbre cantatrice les compliments les plus flatteurs de la part du prince Guillaume et du grand-duc. Le théâtre de la Pergola donnait les *Huguenots*, sous le titre les *Anglicans*, et *Robert-le-Diable*, dont le succès inouï en Italie flatte beaucoup le prince, compatriote du célèbre Meyerbeer, comme lui né à Berlin.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par Maurice SCHLESINGER, rue Richelieu, 97,

sur les motifs favoris de

LA REINE DE CHYPRE, D'HALEVY.

Partitions.

Grande partition . . . . . . 300 »
Parties d'orchestre . . . . . . 350 »
Ouverture à grand orchestre . . 15 »
La même en partition . . . . 18 »

Piano.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino facile. . . . . . . 5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon. 6 »
HALEVY. Ouverture . . . . . 6 »
HUNTEN (W.). Mosaïque, quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque . . 6 »
HERZ (J). Op. 33. Grande valse. 5 »
— Op. 34. Grande fantaisie brillante . . . . . 9 »
KALKBRENNER. Op. 157. Fantaisie élégante 7 50
LECARPENTIER. Op. 54. Fantaisie et variations brillantes. 6 »
— 33e et 34e bagatelle. Ch. 5 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie brillante. 7 50
ROSELLEN. Op. 43. 3 airs de ballet : n. 1, Pas de trois; n. 2, Chœur dansé; n. 3, la Cypriote. Chaque. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 33. Morceau de concert, variat. brillantes . 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 35. Rondoletto. 6
— Op. 36. Divertissement. 6
— Op. 37. Variations de salon 9
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de *la Reine de Chypre*. . . . 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 64. Trois fantaisies. Chaque. . . . 6 »
— Op. 68. Grande fantaisie. . 7 50

Piano à 4 mains.

HALEVY. Ouverture . . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 55. Divertissement. . . . 6 »
— Op. 55 *bis*. Variations. . 6 »
ROSENHAIN. Op. 34. Grand duo 9 »
WOLFF (Ed.). Grand caprice. . 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

PANOFKA. Mosaïque. Deux suites de mélanges des morceaux favoris. Chaque . . . 9 »

Violon.

PANOFKA. Op. 35. Grand nocturne brillant, avec acc. de piano 6 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Fantaisie avec accompagnement de piano. . 7 50

Arrangements divers.

Airs pour violon seul 7 50
Airs pour 2 violons, 4 suites. Ch. 9 »
L'ouverture 4 50
Airs pour 2 cornets, 2 suites. Ch. 7 50
Airs pour cornet seul . . . . 6 »
Quatre quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque . . 4 50
— 2 flûtes, 2 violons, 2 cornets 4 50
— Pour le piano. Chaque. . 4 50
— A quatre mains. Chaque. 4 50

LA FAVORITE, DE DONIZETTI.

Partitions.

Grande partition et partition d'orchestre. Chaque. . . 300 »
Partition pour piano et chant. Net. 40 »
— pour piano à 4 mains. . 25 »
— pour piano seul. . . 25 »
Ouverture à grand orchestre. . 15 »
— en partition. . . . 18 »

Piano.

DÉJAZET. Op. 28 Caprice brillant. 6 »
DONIZETTI. Ouverture. . . . 5 »
DUVERNOY. Op. 107. Rondo-Galop. . . . . 6 »
HELLER (Stéph.). Op. 22. Quatre Rondeaux faciles en 2 liv. Ch. 5 »
HUNTEN (F.) 4 airs de ballets : n. 1. Chœur dansé; 2. Pas de trois; 3. Pas de six; 4. l'Espagnole. Chaque. . . . 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de cet opéra. . . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 150. Rondoletto. 7 50
LECARPENTIER. Op. 42. Variations brillantes. . . . 6 »
— 24e et 25e Bagatelle. Chaq. 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie. . 6 »
ROSELLEN. Op. 36. Fantaisie brillante. 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïques. 4 suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
SCHUBERT. Op. 31. Variations bril. et divertissement. Ch. 6 »
SOWINSKI. Op. 52. Morceau de concert. 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 43. Trois fantaisies. Chaque. . . . 6 »

Piano à 4 mains.

DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements. Chaque. . 6 »
WOLFF (Ed.). Op. 37. Grand duo. 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 103. Fantaisie. . . 7 50
PANOFKA. Mosaïques, 2 suites de mélanges de morceaux favoris. Ch. 9 »

Piano et Violoncelle.

SELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental. 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 31. Divertissement avec accomp. de piano. . 6 »

Flûte.

WALCKIERS. Op. 78. Fantaisie avec accᵗ de piano. . . 9 »
— Op. 77. Six fantaisies pour flûte seule en 3 liv., ch. 5 »

Cornet à Pistons.

GALLAY. Op. 51. Fantaisie avec accomp. de piano. . . . 7 50
SCHILTZ. Op. 101. 24e fantaisie avec accomp. de piano. . . 7 50

Harpe.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie pour harpe seule. 7 50
— Op. 111. Duo pour harpe et piano. . . . . . 12 »

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Air pour flûte, violon, alto et basse. 3 suites Chaque. . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Airs pour 2 violons. 3 suites. Chaq. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 flûtes. 3 suites. Chaque. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets à piston. 2 suit. 7 50
Airs en harmonie. 2 suit. Chaque. 24 »
L'ouverture. . . . . 18 »
Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . 6 »
Trois pas redoublés pour musique militaire. Chaque. . . . . 5 »
2 quadrilles à grand orchestre. Ch. 9 »
— — En quintette. Chaq. 4 50
— — 2 flûtes, ou 2 violons, ou 2 cornets. Chaq. 4 50
— — Pour piano. Chaque . 4 50
A quatre mains. Chaq. 4 50

En vente chez **MAURICE SCHLESINGER, 97,** *rue Richelieu.*

LA REINE DE CHYPRE

D'HALÉVY.

Grande Partition. . . . 300 fr. | Parties d'Orchestre. . . 250 fr.

EN VENTE CHEZ CANAUX,

ÉDITEUR DE MUSIQUE RELIGIEUSE,

SUCCESSEUR DE CHORON, 15, RUE SAINTE-APPOLINE.

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE DE VIOLON.

Par F. Habeneck aîné,

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire, chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, etc.

Cette méthode, précédée des Principes de musique et de quelques notes en *fac-simile* de l'écriture de Viotti, qui étaient la propriété de M. Habeneck, est divisée en trois parties :

La première et la deuxième parties se vendent ensemble	25	»
La troisième partie, séparément.	20	»
Les trois réunies.	40	»
MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT POUR BASSE ET CONTRALTO, par L. LABLACHE, première basse taille du Théâtre Royal-Italien, avec exercices et vocalises graduées.	30	»
— La même méthode pour soprano ou ténor.	30	»

MUSIQUE POUR L'ORGUE EXPRESSIF.

LEFÉBURE-WELY. *Méthode d'orgue expressif*, suivie de plusieurs morceaux appropriés à toutes les ressources de cet instrument.	12	»
— *Méthode pour le poikilorgue*, suivie de plusieurs morceaux	12	»
— *Souvenir de Pozzoli.*	6	»
— *Fantaisie sur la Norma.*	6	»
— Fantaisie pastorale	5	»
— Douze morceaux, 1re suite.	7	50
— Douze morceaux, 2e suite.	12	»
— Huit morceaux 3e suite.	7	50
— Six morceaux, 4e suite.	7	50
J. HASSENHUT. Choral et chant de Noël du quinzième siècle, avec prélude et fugue.	3	»
AMINÉ. Recueil de morceaux faciles.	12	»
MARIUS GUEIT. Introduction et rondeau pastoral.	4	»
— Six récréations faciles et chantantes	6	»
— Fantaisie sur une mélodie originale, suivie d'un chant religieux.	4	50
— Trois sérénades.	6	»
— Fantaisie sur la prière de Moïse en Égypte, avec final sur une mélodie originale.	6	»
— Trois romances sans paroles.	3	»
MARESSE. Fantaisie sur une mélodie originale.	3	»
S. NEUKOMM. Trente-sept morceaux, formant trois livres, chaque livre, séparément.	6	»
— Vingt et un morceaux, formant deux livres, chaque livre, séparément.	6	»
— Vingt-quatre morceaux, formant deux livres, chaque livre, séparément.	7	50
— Vingt cinq morceaux originaux.	15	»
— Duo concertant pour orgue expressif et piano, ou pour deux pianos.	9	»
J. BEETHOVEN. Quintette, arrangé pour orgue expressif, ou pour deux pianos, par Neukomm.	9	»
MOZART. Quintette, arrangé pour orgue expressif et piano, ou pour deux pianos, par Neukomm.	9	»

Pianos Erard.

NOUVELLE MÉDAILLE D'OR EN 1839. Médailles d'or en 1819, 1823, 1827 et 1834.

PREMIÈRE MANUFACTURE DE PIANOS FONDÉE A PARIS PAR LES FRÈRES ÉRARD,

ET CONTINUÉE

PAR PIERRE ERARD.

Extrait du rapport du Jury de l'exposition de 1839. (M. Savart, rapporteur.)

Pianos à queue.

Sur vingt-six pianos à queue soumis au jury, sept seulement ont été jugés dignes de concourir. Voici les noms des facteurs dans l'ordre où nous les avons rangés sans les connaître :

MM. ÉRARD, SOUFLETO, PLEYEL, KRUGELSTEIN, PLANTADE, BOISSELOT, ROSSELIN.

Comme on peut remarquer que sept noms seulement figurent dans cette liste, tandis qu'il y a huit pianos, nous ajouterons que M. Erard en avait présenté deux qui tout d'abord, et à l'unanimité, ont été mis en première ligne, sans qu'il fût possible de donner la préférence à l'un sur l'autre.

Pianos carrés, 3 cordes, 6 octaves et demie.

Sur cinquante-trois pianos la commission en a mis d'abord vingt-deux à part, et sur ces vingt-deux en a réservé sept qui ont été classés par ordre de mérite ; et les noms des facteurs ayant été découverts, la liste suivante s'est trouvée formée :

MM. ÉRARD, KRUGELSTEIN, PLEYEL, WOLFEL, PAPE, GAIDON, HERZ.

Le piano de M. Erard, d'un patron un peu plus grand que celui des carrés ordinaires, l'emportait de beaucoup par l'intensité du son.

Pianos droits à cordes obliques.

Vingt-sept pianos de cette espèce ont été entendus et comparés; nous avons pensé qu'il suffisait d'en réserver quatre en les rangeant toujours par ordre de mérite :

MM. ÉRARD, MERMET, GRUS, MERCIER.

Le jury décerne une nouvelle médaille d'or à M. Pierre Erard, en y joignant les observations suivantes : Que M. Pierre Erard a dignement rempli la tâche de soutenir la grande réputation de l'établissement que son oncle, le célèbre Sébastien Erard, avait créé et qu'il lui a légué. Ses pianos, dans trois genres différents, ont été mis en première ligne, et, nous devons le dire, leur supériorité était marquée.

Les instruments qui sortent des ateliers de M. Erard se distinguent non seulement par la qualité des sons, mais encore par le fini du travail et par la solidité de toutes les parties qui les constituent.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 19.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 8 mai 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

V.

LA FATALITÉ.

Fatalité! fatalité!... N'est-ce pas le mot qui retentit le plus souvent à nos oreilles dans cette vaste arène, où l'on se pousse, où l'on se presse, où l'on se consume en efforts pour atteindre un but idéal qui vous échappe, où l'on tombe en croyant s'élever, où l'on se relève quand des milliers de voix proclament votre chute, où l'on souffre bien plus que l'on ne jouit, où l'on regrette toujours d'avoir mis le pied, et d'où l'on ne voudrait jamais sortir?

Fatalité! cela dit tout, cela explique tout, mais ne serait-il pas nécessaire et possible d'expliquer la fatalité même?

La fatalité dans les arts ne ressemble-t-elle pas beaucoup à ce qu'on appelle le malheur aux jeux d'adresse?

Si vous me demandez mon avis, je vous dirai bien franchement qu'il faut y croire et ne pas y croire.

Certainement il y a une fatalité qui relègue dans les champs, dans les montagnes, dans les bois, une foule d'organisations admirables, qui les empêche de se produire, en les éloignant du terrain où elles auraient pu se développer. Comme l'a si bien dit Gray, le poëte anglais, dans son *Cimetière de village* : « Les abîmes de l'Océan » recèlent dans leurs profondeurs inconnues beaucoup de » perles de la plus fine espèce; beaucoup de fleurs sont » destinées à s'épanouir sans être vues, à embaumer de » leurs parfums les solitudes. Ici repose peut-être quel- » que Hampden rustique, dont le cœur intrépide a lutté » contre les petits tyrans de son village, quelque Milton » sans voix et sans gloire!..... *Some mute inglorious* » *Milton!...* »

Sans aller si loin, dans nos villes, dans nos faubourgs, il y a encore une fatalité qui condamne à d'obscurs métiers des hommes que la nature avait faits de l'étoffe des grands artistes. Pour sortir de leur ombre et de leur poussière, il ne leur fallait qu'un hasard, et ce hasard leur a manqué. Si le père de Joseph Haydn n'eût pas joint à son état de charron, celui de sacristain de sa paroisse, qui sait comment Joseph Haydn et la musique se seraient rencontrés en ce monde? Qui sait si au lieu d'entrer comme maître de chapelle chez le prince Esterhazy, Joseph Haydn n'eût pas un beau jour raccommodé l'essieu brisé de la voiture princière?

Tous ces ténors qui ont des châteaux, toutes ces basses et tous ces barytons qui pourraient en avoir, où en seraient-ils aujourd'hui, si quelque amateur n'eût passé

près de l'échoppe où ils maniaient avec plus ou moins d'adresse, soit le fil et l'aiguille, soit le fer à friser?

Mais ce n'est pas de cette fatalité qu'il s'agit, ce n'est pas elle qu'on accuse à toute heure, par la raison bien simple que ceux qui en sont victimes ne se doutent pas du tort qu'elle leur fait. Les gens qui se plaignent, ce sont les artistes bornés dans leur course, arrêtés dans leurs espérances, et qui, ne sachant à quoi s'en prendre, demandent compte de leurs déceptions, de leurs disgrâces, à une puissance aveugle et capricieuse, qu'ils baptisent du nom de Fatalité. Je le veux bien, j'y consens : reste à savoir seulement en quoi cette fatalité consiste et où elle réside.

Faut-il rappeler ce principe élémentaire de la science hydraulique? L'eau regagne toujours son niveau, pour peu qu'elle parvienne à se frayer un passage. Tant qu'elle ne trouve pas d'issue, elle demeure captive, ignorée, et murmure tristement, loin de la clarté du jour : mais que la terre soit creusée, que les rochers soient brisés, que la pioche ou la sonde arrive jusqu'aux régions où elle bouillonne, alors vous la voyez s'élancer rapidement, victorieusement en gerbe majestueuse et puissante. Eh bien! le talent inconnu est comme l'eau qui coule dans les entrailles de la terre : il peut ne jamais trouver le moyen de se produire, mais une fois qu'il s'est produit, nulle force humaine ne l'empêche d'atteindre sa hauteur.

Si le talent ne va pas plus haut et plus loin, c'est qu'il a en lui-même quelque chose qui le retient, c'est que la grâce efficace ne lui a été départie que jusqu'à un certain point et avec une certaine réserve.

Singulier mystère que celui d'une vocation d'artiste!

J'ai dit ailleurs que le premier symptôme de cette vocation était l'irrésistible besoin de chercher des émotions, en pratiquant l'art soi-même, et de communiquer à d'autres ses propres émotions.

Mais hélas! pourquoi ces deux facultés ne sont-elles pas toujours et nécessairement co-relatives?

Pourquoi n'a-t-on pas dans sa propre émotion le juste *criterium* de l'émotion que les autres doivent éprouver?

Soit que l'artiste compose, soit qu'il chante ou joue d'un instrument, il cherche d'abord à se satisfaire lui-même; il a en lui-même une certaine mesure d'effet qu'il consulte sans le vouloir, et quand il y est arrivé, il s'arrête sans le vouloir encore : il aurait beau faire, il ne pourrait la dépasser. C'est un malheur si cette mesure particulière ne se trouve pas être la mesure générale.

De là vient que souvent l'artiste se plaît beaucoup à lui-même et ne plaît qu'à peu de gens ou à personne.

De là vient qu'il ne comprend pas pourquoi ce qui le charme, l'enchante, le ravit, n'exerce pas autour de lui le même prestige.

Il est profondément ému, et autour de lui tout reste calme et froid.

Il pleure, et ses larmes provoquent le sourire.

Il rit, plaisante, et son badinage n'excite que l'ennui.

Fatalité!.. Fatalité!..

Oui, sans doute; mais, bien examinée, bien étudiée, la fatalité n'est plus que la loi de l'individu, ou, pour parler à la Montesquieu, le rapport nécessaire de son organisation avec les organisations étrangères.

Si les artistes se connaissaient mieux, ils sauraient à peu près la raison de tout ce qui leur advient.

C'est au théâtre que, de toutes les figures de rhétorique, l'apostrophe à la fatalité est la plus banale, et pourtant c'est au théâtre que la justice distributive s'exerce le plus vite, que les rangs se fixent le mieux. L'artiste placé en face du public agit sur lui directement; nul intermédiaire ne le gêne.

Écoutez celui-ci, qui se plaint de languir éternellement dans un emploi subalterne, et qui ne s'explique pas le mauvais vouloir de toutes les directions passées, présentes et futures, qui ne sait pas qu'avec de la voix il chante mal, qu'avec de l'étude il n'a pas de talent, que dans les moments les plus sérieux sa physionomie prédispose à l'hilarité la plus expansive.

— Concevez-vous, dit-il, qu'on n'écrive rien pour moi, que de misérables bouts de rôle? Je sais ce que je vaux, je sais ce que je puis faire. Si l'on eût écrit pour moi, je n'aurais craint personne... personne, entendez-vous?

Que répondre à cet homme? Vous seriez le Misanthrope lui-même que vous n'auriez pas le courage de lui dire crûment son fait et de le désabuser. Vous le renverriez à la fameuse inscription du temple de Delphes : *Connais-toi toi-même*, qu'il ferait un voyage inutile et ne s'en connaîtrait pas mieux.

Pour les auteurs, pour les compositeurs, c'est la même chose. Tel a de l'invention, de l'abondance, du style, qui n'apporte pas ce grain de nouveauté, d'étrangeté sans lequel l'impression ne saurait être vive : tel apporte l'étrangeté, qui n'a pas le charme sans lequel l'impression ne saurait être bonne. Tel autre encore n'est pas doué de la faculté que demande surtout son époque; il est sage quand il faudrait être extravagant, extravagant quand il faudrait être sage. Haydn est venu à son heure, Beethoven à la sienne.

Enfin, il y a une dernière fatalité inhérente à l'artiste et indépendante de son talent, c'est son caractère.

Le caractère est un grand auxiliaire du talent; il sert beaucoup à tenter les premiers pas, à lever les premiers obstacles.

Quand on a un immense talent, on réussit malgré son caractère; mais on réussit plus aisément, plus vite, on se maintient plus long-temps et avec moins d'efforts, quand le caractère et le talent sont en harmonie.

La nature a tracé autour de chaque être un cercle magique avec défense expresse de le franchir, soit pour le travail, soit pour le succès, sous peine de douleur ou de ridicule. Selon que le cercle est plus ou moins grand, on dit que vous avez plus ou moins de génie.

Voilà en résumé toute ma théorie sur la fatalité.

Si elle contrarie ceux qui, croyant n'avoir pas rempli leur destinée, se flattaient d'en avoir trouvé une bonne excuse, elle rassurera ceux qui se sentent la force et le courage d'aller en avant.

Paul Smith.

THÉATRE ROYAL ALLEMAND.

DAS NACHTLAGER VON GRANADA.

(UNE NUIT A GRENADE.)

Opéra en 3 actes; musique de Conradin Kreutzer.

(Première représentation.)

Le plus grand nombre d'Allemands distingués qui habite Paris se fait Français malgré qu'il en ait. Par une

exagération d'esprit national, une affectation d'impartialité généreuse, nous décrions nous-mêmes notre caractère, notre légèreté, notre politique, nos arts, etc. Voici que les Allemands nous imitent, du moins en ce qui concerne leur école musicale, leurs compositeurs, leurs artistes dramatiques. Ceux qui chantent maintenant l'opéra au théâtre Ventadour sont pour ainsi dire placés au dernier rang par leurs compatriotes; et nous avons été déjà forcés de rompre des lances en leur faveur. Mesdames Schumann et Walker, ainsi que Poeck, n'en auront bientôt plus besoin, car ils entrent en pleine possession de la faveur du public, et les choristes excitent un véritable enthousiasme par l'ensemble, la précision, les nuances expressives de leur admirable exécution; ils ont donné de nouvelles preuves de toutes ces qualités dans l'opéra de Conradin Kreutzer, joué mardi passé au théâtre Ventadour. Le libretto de cet ouvrage n'est ni moins ni plus absurde que celui d'un opéra italien. Quelque naïvement ridicule qu'il soit, il est loin de l'être autant que l'analyse inexactement grotesque que l'on vend dans l'intérieur de la salle. C'est une légère flouerie que l'administration ne devrait pas tolérer.

Il s'agit tout simplement, dans le *Nachtlager von Granada* (une nuit à Grenade), d'un prince espagnol qui, déguisé en chasseur, rapporte à une jeune villageoise un pigeon blanc qu'elle chérit, et que lui avait enlevé un aigle. Cette exposition, comme on voit, est assez singulière. La jeune fille, au dire de la malencontreuse analyse que nous venons de citer, apprend au prince qu'elle a deux amants. Notre chasseur, en véritable régent qu'il est, n'en pousse pas moins sa pointe près de la jolie Andalouse, et veut lui prendre un baiser. Trois Grenadins témoins de cette action se fâchent, et menacent de leur bâton monseigneur le régent, qui les tient en respect, lui, au moyen de son fusil de chasse. Deux de ces trois hommes sont parents de la jeune fille, le troisième aspire à sa main. Comme le prince leur a donné une bourse, ils s'apaisent et lui offrent même l'hospitalité, dans le dessein, il est vrai, de l'assassiner pendant la nuit, ce qui explique le titre d'*Une nuit à Grenade*, qui pourrait tout aussi bien être une nuit à Glascow, à Leipsick, ou même à Limoges. Le prince, averti du danger qu'il court par la jeune fille, se défend vaillamment, et après avoir tué les trois paysans andalous qui en voulaient à ses jours, il unit la jeune fille à son premier ou à son second amant, dont nous n'avions pas jugé nécessaire de vous parler; et les habitants de Grenade célèbrent les vertus gouvernementales du prince régent, qui, après avoir vaincu trois paysans, sait si bien se vaincre soi-même : voilà la pièce avec la protase, l'épitase et la catastrophe ou dénouement, ni plus ni moins.

La partition, sans être un chef-d'œuvre, a plus d'importance artistique que le libretto, ce qui se conçoit facilement, d'après l'idée que nous venons d'en donner. Conradin Kreutzer, que nous croyons maître de chapelle et chef d'orchestre à Cologne, s'est acquis une certaine réputation à Vienne, où il a séjourné pendant quelque temps. Sa manière est à la fois allemande, italienne et française; et, si l'on peut dire que Kreutzer, — nom d'une petite pièce de monnaie allemande qui vaut à peu près un sou, — nous donne ces trois écoles en petite monnaie, il serait digne de l'analyse qui se vend dans la salle, d'ajouter que sa musique ne vaut pas deux fois la valeur de son nom.

L'ouverture et tout le premier acte n'ont pas une grande importance musicale, à l'exception du joli air que chante fort bien madame Schumann au lever du rideau, et du beau quintette final entre le prince, Gabrielle, la jeune Andalouse, et les trois paysans qui complotent leur vengeance contre le prince chasseur. Ce morceau, d'un bon style dramatique et parfaitement exécuté par Poeck, Herbald, Emmerich, Fruhling et madame Schumann, est précédé de plusieurs autres petits morceaux, entre autres un duo en *ut* majeur entre Gabrielle et Gomez, l'amant préféré, personnage représenté par le ténor Barth qui paraît peu sûr de lui, et qui interroge peut-être un peu trop souvent du regard le chef d'orchestre pour *entrer* à propos. Ce duo est d'une allure facile et gracieuse. Vient ensuite un récitatif entre Poeck et madame Schumann qui est trop long, puis un air chanté par Poeck dans lequel les premiers violons ont fait un entrée intempestive qui probablement ne se renouvellera plus.

Le second acte s'ouvre par un beau chœur en *mi* majeur, à 6/8, et puis un autre à trois temps nuancé de *forte* et de *piano* admirablement exécuté. C'est surtout dans ce morceau en caractère de bolero que le compositeur s'est fait italien. Les *soli con cori*, la phrase du prince en *sol* mineur, les réponses de flûte et de clarinette qui, par parenthèse, étaient peu d'accord, tout cela est dessiné à la bonne manière italienne, et saisit l'auditeur, qui ne recherche pas toujours au théâtre les spéculations harmoniques. Les voix bien timbrées des trois paysans conspirateurs interviennent on ne peut mieux dans ce morceau et produisent un excellent effet. Ce deuxième acte, qui se compose presque d'un seul morceau d'ensemble sans récitatif, est très court. Ici encore un chœur-prière, large, bien dessiné, et non moins bien exécuté. C'est quelque chose de très curieux que ces cinquante choristes consciencieux, véritables artistes qui chantent avec l'expression et les nuances d'une seule voix habile dans l'art du chant.

Le troisième acte commence par une jolie romance chantée par Gomez-Barth un peu au-dessus du ton. Cette romance est suivie d'une polonaise *con cori* qui a été dite par le même avec le même inconvénient; puis vient une grande scène avec un solo de violon fort bien exécuté par M. Bequié de Peyreville, et qu'il dira mieux encore quand il aura moins peur. Cette grande scène musicale est un morceau capital. Poeck y montre toutes ses qualités de comédien et de chanteur. Ici le compositeur redevient allemand; ce grand morceau se distingue par une poésie mystérieuse et profonde. Les cors et les bassons dialoguent bien; les vagues appréhensions du prince avant de se livrer au sommeil sur l'agreste couche qu'on lui a donnée dans ces ruines, sont bien exprimées par le *tremolo* de l'orchestre : il y a dans tout cela peinture sombre et vraie, et prévisions de mort. La cabalette en *fa* qui succède à ces choses colorées est commune, et elle a été mal attaquée par les cors; mais ce petit morceau est heureusement court. Le nocturne qui vient ensuite, chanté par les trois paysans, disons le mot, par les trois brigands, est d'un bon effet, mais il est interrompu trop tôt. Après la victoire du prince et un chœur pour la célébrer, après que ce valeureux et bon régent a uni le beau Gomez à la belle Gabrielle, la jeune Andalouse, en lui donnant la dot convenable qu'il lui avait promise, toujours au dire de l'analyse dont nous avons parlé plus haut, ces trois personnages chantent un trio qui, seul, suffirait pour attirer les

vrais dilettantes au théâtre allemand. Rien de plus largement dessiné, de plus franc de mélodie et d'harmonie, de mieux écrit pour les voix que ce beau trio, exécuté d'ailleurs d'une manière tout-à-fait remarquable par I..ck, Barth et madame Schumann.

Conradin Kreutzer n'est pas un homme de génie, tant s'en faut : il ne module peut-être pas assez, sa manière est petite; mais c'est un homme habile qui s'est rossinisé, meyerbeerisé comme plusieurs de nos compositeurs français. C'est, peut-être avec moins de distinction mélodique, moins d'esprit dans l'accompagnement, l'Auber de l'Allemagne : il vaut enfin la peine ou plutôt le plaisir d'être entendu.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS.

M. Érard.

Bien qu'il s'agisse ici d'excellente musique, ce n'est point un concert dont nous avons mission de vous parler; et c'est par une sorte d'indiscrétion que nous enregistrons dans cette statistique musicale la soirée artistique, fashionable, la nuit terpsychorienne et toute vénitienne que M. Erard a donnée samedi passé dans ses salons resplendissants de jolies femmes, de fleurs, de mille bougies, et par conséquent, comme disent les Italiens, *illuminati a giorno*. Toutes les aristocraties étaient là, mais celle du talent était en majorité. Thalberg, Ponchard, Labarre, Geraldy, mademoiselle Nissen et plusieurs autres s'y sont fait entendre; et puis on a dansé, soupé; et puis on s'est retiré vers cinq heures du matin, enchanté de la courtoisie empressée et toute gracieuse de la maîtresse et du maître de la maison, qui est un industriel comme l'aurait été un gentilhomme d'autrefois.

M. Bodin.

Le lendemain, 1er mai, nous assistions à une matinée musicale donnée par M. Bodin, que nous avons déjà signalé dans cette feuille comme un excellent professeur de piano. Les élèves de M. Bodin gardent une sorte d'incognito aristocratique, et ne se révèlent à l'auditoire que par les initiales de leurs noms. Nous en sommes donc réduits à dire comme par le passé, que mademoiselle Amélie V**, a dit d'une manière brillante des variations de Herz; qu'un morceau de Moscheles, à quatre mains, a été fort bien exécuté par mesdemoiselles Alexandrine A*** et Armantine Auber, qui, celle-là, s'est décidée à regarder en face le soleil de la publicité comme son illustre homonyme ou parent, l'auteur du *Domino noir*. Le programme nous replongeant dans le vague de l'anonyme, nous ne pouvons que féliciter mademoiselle Cécile R*** sur la netteté de son exécution, mademoiselle Aglaé de H*** sur le *brio* de la sienne, etc. Au reste, tous les concertants ne se sont pas enveloppés des voiles de l'anonyme dans cette matinée, où les auditeurs auraient pu chanter le morceau de la *Dame blanche : Quel est donc ce mystère!* Alexis Dupont a fort bien chanté, sans le moindre incognito, en costume de garde national et tout militairement, un air du *Stabat* de Rossini. M. Javault a exécuté sur le violon un thème varié de Mayseder, ayant dit précédemment avec un profond sentiment du maître, et fort bien secondé par MM. Morean, Ney, Cosmann et Gouffé, un des beaux quintettes d'Onslow.

M. Beaulieu.

Un élève de notre grand Méhul, un des plus zélés propagateurs, un des héros de la décentralisation musicale, M. Beaulieu, de Niort, qui remporta dans le temps le grand prix de Rome à l'Institut, et qui a le tort de se trop laisser oublier des Parisiens, a convoqué les amateurs de bonne musique lundi dernier dans la salle de Herz, où il a fait exécuter plusieurs morceaux de sa composition. Les stances, *Sombre océan*, de M. Émile Deschamps, chœur d'hommes avec solos chantés par MM. Alexis Dupont, Planque, Lafage et M***, est un morceau d'un large et beau caractère. L'harmonie en est riche, pleine, trop continuellement pleine peut-être. L'œil ainsi que l'odorat peuvent se fatiguer du luxe d'un parterre de fleurs qui vous éblouissent et vous enivrent de leurs mille couleurs et de leurs mille parfums; ils aiment alors à se reposer sur un champ inculte orné seulement de simples marguerites et de quelques bleuets; de même, l'oreille quelquefois aspire à la simplicité, à la pauvreté d'une mélodie soutenue d'une harmonie de deux sons. M. Beaulieu a bien compris cette élégante sobriété dans sa ballade du *Pêcheur*, traduite de Schiller par M. Vinaty. Ce morceau original, fort bien chanté par Alexis Dupont, est accompagné seulement par trois flûtes et un piano. Cette harmonie ingénieusement imitative a été on ne peut mieux rendue par MM. Mermet, Leplus et Leroy. *L'hymne pour la première communion*, chœur de jeunes filles, avec un coryphée, chanté par mademoiselle Henry, a quelque chose de naïf, de frais par le thème; nous aimons moins le solo, qui manque de ressort, d'imagination, de franchise mélodique. Nous ne dirons rien du *chœur à cinq voix*, sans accompagnement, sur des paroles de M. de Lamartine, attendu qu'il n'a pas été chanté de manière à nous laisser une suffisante liberté d'analyse dans l'esprit, nos oreilles étant occupées assez désagréablement par les intonations douteuses des exécutants. *Priez pour moi!* romance mystique, cantique d'amour, avec accompagnement de violoncelle, est une délicieuse mélodie harmonique, délicieusement interprétée par la voix d'Alexis Dupont, rivalisée par le suave violoncelle de Franchomme. Ce dernier a dit ses *Souvenirs de Richard-Cœur-de-Lion*, fantaisie pour le violoncelle, spirituellement composée et on ne peut mieux exécutée par l'auteur. Un trio pour piano, hautbois et basson, par Brod, a aussi été exécuté par mademoiselle Veny, la jeune et habile pianiste, par son père au talent si pur, si fin sur le hautbois, et M. Kocken.

Cette séance de musique vraiment intéressante restera dans le souvenir des artistes et des vrais amateurs, qui tiendront en haute estime celui qui l'a donnée, et qui cultive l'art musical d'une manière si noble et si désintéressée : aussi les premiers artistes de Paris se sont-ils empressés de lui servir d'interprètes avec toute l'obligeance qui les caractérise.

M. Ponchard.

Le chanteur classique qui interprète Gluck, Grétry et Méhul, aussi bien que mademoiselle Puget ou Monpou; la providence de tous les compositeurs et de tous les donneurs de concerts, Ponchard, lui aussi, a voulu offrir sa

soirée musicale. Et pourquoi pas? Lui qui chante pour tout le monde pouvait bien chanter pour lui. Il a donc donné un concert lundi passé dans les salons de M. Érard. Et ce qui n'a pas peu contribué à attirer un nombreux auditoire, c'est que Thalberg devait se faire entendre pour la dernière fois avant son départ pour l'Angleterre. Ce sont de ces choses qui se propagent rapidement; et les vrais dilettanti du monde musical sont accourus, et ils ont applaudi avec frénésie le pianiste élégant, noble, le pianiste modèle enfin. Thalberg a joué sa belle *Fantaisie* sur la *Sémiramide*, son grand caprice sur les motifs de la *Sonnambula*, ce morceau tout empreint de tristesse et d'amour, comme la partition de Bellini, comme le beau roman de Walter Scott. A côté de ce chanteur si puissant, si élégant, le bénéficiaire a chanté son bel air de la *Stratonice* de Méhul, la cavatine de *Masaniello* de Carafa, et *Une fièvre brûlante*, la romance à la mode, de *Richard-Cœur-de-Lion*, avec Poultier, son élève. Mademoiselle Villaumi a chanté l'air de *la Niobé* avec la pureté qui lui est naturelle; mademoiselle d'Hennin, que le programme nous a révélée madame Iwiens, a fort bien chanté comme à l'ordinaire, malgré, et peut-être à cause de son nouveau nom; M. Massart a chanté lui-même avec beaucoup de charme un solo sur son violon qui nous a rappelé la grande cantatrice, madame Malibran. Un *O Salutaris* à quatre voix, composé par M. Boïeldieu, morceau accompagné sur un orgue expressif de M. Marix, a fait plaisir et témoigné dans l'auteur que la mélodie est héréditaire. Tel a été le concert donné par le chanteur le plus pur de notre époque, et qui nous a le mieux transmis l'admirable méthode de Garat, c'est-à-dire une déclamation pure et vraie unie à une émission pleine et entière de la voix, l'art de prendre sans effort l'aspiration et la respiration rationnelles, d'unir une grande flexibilité à l'intonation large, expressive et bien posée, le phrasé moderne aux traditions de la musique rétrospective; cet art enfin qui fait le chant frère de l'éloquence.

Les Enfants d'Apollon.

Les Enfants d'Apollon auraient pu se dispenser d'énoncer sur le programme de leur séance annuelle qu'ils célébraient la cent-unième année de la fondation de leur société, car on sait que tout ce qui tient à la famille d'Apollon a le privilége d'être immortel. Qu'est-ce donc qu'une centaine d'années d'existence en comparaison de l'éternité? Et quand on pense qu'il est des gens dont nous faisons partie qui, par une abdication toute volontaire ont renoncé à cette immortalité, on doit être étonné, ce nous semble, de tant de modestie et de philosophie. Cela ne nous empêche pas cependant de nous intéresser toujours vivement aux travaux ou aux délassements artistiques de la société académique des Enfants d'Apollon. Ces travaux étaient au nombre de douze comme ceux d'Hercule, toujours de mythologique mémoire, sur le programme que MM. les maîtres de cérémonie et leurs aides distribuaient gracieusement jeudi dernier, dans la salle Herz, où a eu lieu cette solennité musicale. Ces travaux ont été réduits à onze, cependant, par l'absence de M. Courtat, membre de la société qui devait chanter *Nonnes qui reposez*, morceau de *Robert-le-Diable*, et qui a fait défaut.

Le concert a commencé par une ouverture de *Velléda*, composition largement dessinée et richement instrumentée par M. Mozin fils; puis sont venus un solo de clarinette bien dit par M. Lecerf; un air de la *Straniera* chanté par M. Rommi, doué d'une belle santé et d'une assez bonne voix; un solo de flûte fort bien exécuté par M. Coche; des romances d'une harmonie vaporeuse, chantées par Alexis Dupont; des morceaux de piano joués par M. Goria; un air italien vocalisé comme un rossignol par mademoiselle Villaumi; un autre air des *Abencerrages*, dit avec une bonne expression dramatique par Roger de l'Opéra-Comique; un duo *del Belisario*, chanté par mademoiselle Villaumi et M. Rommi; le premier morceau d'un concerto de violon en *sol* mineur de Viotti, dit avec une correcte élégance par M. Javault, et enfin l'ouverture de *l'Hôtellerie portugaise*, par Cherubini, morceau, comme on sait, plein de science, d'originalité et de verve, exécuté d'une manière brillante par un assez bon nombre de musiciens fort bien dirigés par M. Menara, chanteur agréable, violon distingué et chef d'orchestre habile.

Au milieu du concert, M. Coubard d'Aulnay, chancelier de la société, nous a lu, d'une voix tremblante de modestie, d'émotion et d'indignation, un discours contre les idées infâmes de la littérature moderne; puis, malgré sa part d'immortalité, il a déploré en bons termes les pertes récentes et douloureuses que les lettres et les arts ont faites par la mort de Cherubini, de Bouilly et autres membres de l'immortelle société des Enfants d'Apollon. Tout cela a été digne, convenable et fraternel.

Henri BLANCHARD.

CÉRÉMONIE FUNÈBRE DE B. WILHEM.

Plus de trois milles personnes sont venues dans l'église de Saint-Sulpice rendre un dernier hommage à l'honorable et excellent Wilhem. Un chœur de cinq cents voix chantait les prières; le jeunes filles en avaient été exclues par ordre du clergé.

A l'issue de la cérémonie, on a distribué les stances adressées l'année dernière à Wilhem par son ami Béranger, le grand poëte populaire. Nous les transcrivons ici, non seulement parce qu'elles sont tout-à-fait dignes du beau talent de leur auteur, mais aussi parce qu'elles contiennent une remarquable appréciation des effets de la musique et de son influence sur la civilisation.

Mon vieil ami, ta gloire est grande.
Grâce à tes merveilleux efforts,
Des travailleurs la voix s'amende
Et se plie aux savants accords.
D'une fée as-tu la baguette,
Pour rendre ainsi l'art familier?
Il purifiera la guinguette;
Il sanctifiera l'atelier.

Wilhem, toi de qui la jeunesse
Rêva Grétry, Gluck et Mozart,
Courage! à la foule en détresse
Ouvre tous les trésors de l'art.
Communiquer à des sens vides
Les plus nobles émotions,
C'est faire en des grabats humides
Du soleil entrer les rayons.

La musique, source féconde,
Épandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.

Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé !
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

Notre littérature est folle :
Fais-la rougir par tes travaux.
De meurtres elle tient école
Et pousse à des Werther nouveaux.
On l'entend, d'excès assouvie,
En vers, en prose, s'essouffler
A décourager de la vie
Ceux qu'elle en devrait consoler.

Des classes qu'à peine on éclaire
Relevant les mœurs et les goûts,
Par toi devenu populaire
L'art va leur faire un ciel plus doux.
Les notes, sylphides puissantes,
Rendront moins lourds soc et marteau,
Et feront des mains menaçantes
Tomber l'homicide couteau.

Quand tu pouvais, sur notre scène,
Tenter un plus brillant laurier,
Tu choisis d'alléger la chaîne
Du pauvre enfant de l'ouvrier.
A tes leçons, large semence,
La foule accourt, et tu les vois,
Captivant jusqu'à la démence,
Vers le ciel diriger sa voix.

D'une œuvre et si longue et si rude
Auras-tu le prix mérité?
Va, ne crains pas l'ingratitude,
Et ris-toi de la pauvreté.
Sur la tombe, tu peux m'en croire,
Ceux dont tu charmes les douleurs
Offriront un jour à ta gloire
Des chants, des larmes et des fleurs.

P.-J. DE BÉRANGER.

DES CANTATRICES FRANÇAISES EN ITALIE.

Elisa Vernhet.

Élève du Conservatoire de Paris, et spécialement de la classe de madame Damoreau, où elle remporta le premier prix, mademoiselle Vernhet vint en Italie en 1837, après avoir préalablement étudié le style particulier au chant italien, sous M. Banderali, une des illustrations du professorat parisien. Ces études préparatoires permirent à la jeune artiste de débuter peu de temps après son arrivée en Italie, et ses premiers pas sur la scène eurent lieu au théâtre Apollon de Venise, dans un opéra bouffe du maëstro Curci, écrit pour elle. Le public applaudit en elle une voix d'une étendue rare dans les régions du soprano le plus décidé, et une agilité merveilleuse qui rendait l'artiste spécialement propre à l'interprétation parfaite de la musique bouffe.

Mademoiselle Vernhet est une des artistes françaises dont la carrière en Italie, depuis l'époque de son début, a été la plus active. Les théâtres qui l'ont tour à tour applaudie sont ceux de Brescia, Pavie, Navarre, Reggio, où elle chanta un opéra sérieux écrit pour elle : *Il Contestabile di Chester*, Parme, Turin (théâtre d'Argenne), et Gênes (théâtre *Carlo-Felice*), où un troisième ouvrage, du genre bouffe, l'*Avaro*, fut écrit pour elle par le maëstro Savi.

Ce dernier théâtre, le plus important qu'ait gravi dans sa carrière mademoiselle Vernhet, lui fit beaucoup d'honneur. Mais la nostalgie, cette funeste maladie de l'âme si commune chez les artistes émigrés, s'était emparée de la cantatrice française, et elle se décida à faire un voyage de Paris, quoiqu'un engagement la liât avec la direction de Plaisance. Durant son court séjour à Paris, elle obtint une audition au grand Opéra; mais rappelée en Italie par son contrat, elle n'y put donner de suite, et revint à Plaisance, où son succès de Gênes avait retenti. Elle chanta la *Nina pazza per amore*, charmante partition de Coppola, qu'on a défigurée à Paris en la traduisant et l'*arrangeant* pour les débuts à l'Opéra-Comique de madame Eugénie Garcia.

En ce moment mademoiselle Élisa Vernhet se fait applaudir à Brescia, où elle chante pour la seconde fois : *Chi dura vince*. L'opéra bouffe de Ricci fait ressortir les brillantes qualités que notre compatriote possède dans un genre qui est comparable à notre Opéra-Comique français. Nous avons dit qu'elle possédait une égalité extraordinaire, et nous devons consigner que sa voix peut, dans un trait, s'élever jusqu'au *contre-sol*, l'*e tra-sol*, quatre fois barré au-dessus de la portée musicale (clef de *sol*), c'est une note de serin ! — Comme actrice, mademoiselle Vernhet a de la verve, de l'entrain, sa méthode de chant est fort bonne; enfin, elle plaît partout où elle chante dans un genre qui pourra, avec le temps, lui valoir aussi des succès sur des scènes du premier rang.

CONCLUSION.

A ces six noms : Dérancourt, Hallez, Méquillet, Ida Bertrand, Olivier et Vernhet, se bornent ceux des cantatrices françaises qui obtiennent, chacune dans leur genre et dans leur sphère, de véritables succès en Italie. Mesdames Dérancourt et Hallez sont en première ligne, c'est-à-dire qu'elles sont véritablement *prime donne di cartello*. Mademoiselle Hallez chante depuis plus d'un an à San-Carlo, de Naples ; madame Dérancourt a obtenu de légitimes succès sur les grandes scènes de Milan, Venise, Trieste, Gênes, etc. Ce sont donc deux cantatrices à placer tout-à-fait en tête de leurs compatriotes. Mademoiselle Méquillet viendrait immédiatement ensuite pour l'importance des emplois qu'elle a tenus. On comprend que nous ne jugeons personne ici ; nous consignons simplement des faits qui résultent des théâtres où ces artistes se sont produites. Mademoiselle Ida Bertrand peut avec raison être comprise parmi les meilleures contralti qui soient aujourd'hui au-delà des Alpes. Mademoiselle Jenny Olivier ne tardera sans doute pas à se produire sur des scènes de premier ordre. Quant à mademoiselle Vernhet, elle semble appelée, par son genre de voix, à recueillir ses succès sur les théâtres secondaires où l'opéra-bouffe est particulièrement en faveur.

Il nous resterait à parler de deux autres artistes si l'importance de leurs travaux pouvait les rendre l'objet d'une notice biographique ; mais pour cela nous devons attendre encore. L'une, mademoiselle Grevedon, s'est produite cet hiver pour la première fois dans des rôles de quelque responsabilité (les rôles de princesses dans les *Huguenots* et *Robert le-Diable*, arrangés en italien pour la Pergola de Florence) ; attendons pour commencer son historiographie. Quant à l'autre, mademoiselle Angélina Rieux, qu'on a vu paraître au grand Opéra de Paris, depuis une apparition du même genre qu'elle avait eu la chance de faire à la Scala de Milan, dans le *Bravo* de Mercadante, elle est allée chanter dans de petits pays, d'où

nous espérons la voir se relever pour entretenir nos lecteurs de ses travaux d'outre-Alpes.

Plusieurs autres Françaises étudient en ce moment pour tenter à leur tour la carrière italienne. A Milan, on en compte deux : mademoiselle Bianchi, qui a fait un moment, l'an dernier, partie de la compagnie italienne de Paris, et mademoiselle de la Grange, jeune personne fort connue dans les salons de Paris, et particulièrement par son début au théâtre de la Renaissance, dans la *Duchesse de Guise*, opéra joué au bénéfice des Polonais, il y a environ deux ans. Lorsque ces virtuoses auront pris position parmi les artistes à succès, nous aurons soin de faire pour elles ce que nous avons fait pour les cinq ou six noms qui représentent le plus honorablement la France lyrique au-delà des Alpes.

Quant aux hommes, rien encore de hors ligne à citer biographiquement depuis le départ de Duprez et de Barroilhet.

Jules Lecomte (Z. Z.).

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Giselle*, précédée du *Philtre*, opéra en deux actes.

*** Carlotta Grisi a fait sa rentrée vendredi dernier, dans le charmant ballet de *Giselle*. L'assemblée était nombreuse, et les bravos n'ont pas manqué.

*** Duprez, Barroilhet et madame Dorus-Gras prendront leur congé à partir du 1er juin. Duprez et madame Dorus-Gras se rendront à Londres. Barroilhet visitera d'abord Rouen et Bordeaux, d'où il passera aussi en Angleterre.

*** Rien n'est encore décidé à l'égard des engagements de MM. Delahaye et Raguenot, qui ont débuté récemment. La position de Poultier n'est pas non plus fixée. Ce qu'il y a de certain, c'est que sur les quatre rôles qu'il a essayés, ce dernier en a chanté trois de manière à se faire applaudir de toute la salle, et que c'est un genre de succès peu commun.

*** On parle d'un nouveau ténor, M. Hénelle, qui doit bientôt débuter à l'Opéra.

*** A présent que Carlotta Grisi est revenue, les répétitions de *la Rosière de Gand* vont prendre une activité nouvelle. C'est M. Albert, l'un des auteurs du ballet, qui doit décidément remplir le principal rôle, qu'on avait cru devoir confier à Petitpa, mais qui ne convenait ni à son âge ni à son physique.

*** *Le Cabecilla*, opéra en un acte, musique d'Ambroise Thomas, est en pleine répétition.

*** Plusieurs journaux s'étant préoccupés de la question de savoir si la mort de M. le marquis de Las Marismas devait apporter quelque perturbation dans les arrangements intérieurs de l'Académie royale de musique, nous sommes priés de publier, pour toute réponse, l'extrait suivant de l'acte social qui a réglé, le 7 juin 1840, les engagements respectifs des parties contractantes pour toute la durée du privilége actuel.

.... Art. 8. Le décès de l'associé commanditaire pendant la période sociale n'apporterait aucun changement aux présentes conventions....

*** Mademoiselle Nathalie Fitzjames, secondée par Wermelen, vient de produire beaucoup d'effet à Versailles. Elle a chanté deux actes de *Lucie de Lammermoor* avec une expression des plus remarquables; puis, elle a mimé deux actes du rôle de Fenella dans *la Muette de Portici* et dansé, avec Petipa, son entrée de *Giselle*. Ces preuves d'un triple talent ont ravi les spectateurs.

*** Rubini est attendu à Londres pour le 15 juin : on assure que les représentations qu'il donnera au Théâtre-Italien n'excéderont pas le nombre de douze.

*** Tamburini et madame Vigano sont arrivés à Paris il y a deux jours. Tamburini est déjà reparti pour l'Italie. Il va revoir Faenza (Romagne), sa ville natale, où on lui prépare un accueil digne de son talent.

*** La jolie madame Potier et la belle madame Capdeville ne font plus partie de l'Opéra-Comique. L'une et l'autre méritent des regrets par des qualités très différentes.

*** Jeudi soir, par indisposition subite de madame Schumann, le théâtre allemand s'est vu dans la nécessité de faire relâche après l'ouverture des bureaux.

*** Voici le résumé des travaux des théâtres lyriques pendant le mois d'avril : Opéra. Reprise de *la Favorite*, rentrée de madame Dorus-Gras. — Opéra-Comique. Reprise des *Deux-Journées* : hommage à la mémoire de Chérubini. — Théâtre-Italien. Début de la troupe d'opéra allemand par *Freyschutz*, *Jessonda*, opéra de Spohr, *das Nachtlager von Granada*, opéra de Kreutzer.

*** La commission formée sous la présidence de M. le duc de Coigny, pour l'érection d'un monument à la mémoire de Cherubini, a tenu sa première séance mercredi dernier au Conservatoire. Sur quarante membres dont la commission se compose, plus de trente s'y étaient rendus.

*** Madame Garcia-Viardot est arrivée à Bayonne le 27 avril, elle se rend à Madrid où elle va donner quelques représentations, ainsi que nous l'avions annoncé. Le directeur du théâtre de Bayonne a profité de cette circonstance pour faire entendre madame Viardot au public bayonnais. La cantatrice a consenti à chanter le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, qui lui a valu le succès le plus brillant.

*** Doëhler, le célèbre pianiste, est à Vienne, où il a déjà donné six concerts à son bénéfice et un septième pour les pauvres. Son succès est immense. La dernière soirée, donnée dans la plus grande salle de Vienne, qui contient plus de six mille personnes, avait attiré encore tant de monde, que beaucoup de personnes n'ont pu trouver place. Il est probable qu'il donnera encore plusieurs concerts. On parle beaucoup de quarante-huit études nouvelles pour le piano que M. Doëhler a composées, et qui, dit-on, sont l'ouvrage le plus remarquable de ce brillant compositeur.

*** On écrit de Londres : Le ballet de *Giselle* obtient décidément la vogue, grâce au talent si ravissant de la Carlotta Grisi. Pourtant la mise en scène de ce délicieux ballet est mesquine et manque d'ensemble. On a eu le tort de supprimer le pas du 1er acte, dansé avec tant de succès à Paris par mademoiselle Nathalie Fitzjames et Mabile : ce qui nous a privés d'entendre la fameuse valse de Burgmuller, intercalée dans ce ballet, le seul morceau de cet ouvrage qui ait été remarqué et qui soit devenu populaire en France.

*** Nous apprenons que S. M. le roi de Prusse a bien voulu accepter la dédicace d'un quatuor pour deux violons, viole et violoncelle, de M. Jacq. Franco-Mendès. Cet ouvrage, que nous avons entendu l'année dernière aux matinées de MM. Franco-Mendès, sera bientôt publié.

*** M. Séligman, notre jeune violoncelliste, si élégant et si pur, après avoir donné de brillants concerts à Bordeaux, à Marseilles, à Nîmes et à Montpellier, est en ce moment à Nice où il recueille les suffrages des artistes et des amateurs qui s'empressent d'accueillir et d'applaudir comme il le mérite ce jeune homme plein de talent et de modestie.

*** Elleviou, l'ancien et célèbre acteur de l'Opéra-Comique, est mort jeudi dernier d'une apoplexie foudroyante, en sortant du bureau d'un journal, où il venait de prendre un abonnement. Il était né à Rennes en 1769, et avait pris sa retraite le 10 mars 1813.

*** Un ancien artiste de l'Opéra, Beaupré, qui s'était distingué comme danseur et mime, vient de mourir à l'âge de 84 ans.

*** Vestris, le doyen des danseurs français, vient de perdre sa femme, qui était beaucoup moins âgée que lui.

*** Aux funérailles de M. Humann, célébrées à Strasbourg avec beaucoup de solennité, la musique militaire a exécuté la marche du 5e acte de *la Juive*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Châlons-sur-Saône, 30 avril.* — La Société philharmonique de cette ville doit donner du 1er au 5 juillet prochain un grand festival, pour lequel sont convoquées les Sociétés philharmoniques de Lyon, Dijon, Mâcon, Dôle, Besançon, Bourg, Chambéry, etc. MM. les artistes, attachés aux théâtres royaux de Paris, qui ont l'intention de se rendre à cette époque dans le Midi et l'Italie, et qui désireraient se faire entendre au festival, sont priés de s'adresser au président.

** *Rouen*, 3 *mai*. — Le quatrième concert donné par M. Méréaux, malgré des obstacles de tout genre, a été des plus brillants. Cet excellent artiste y a justifié toute la renommée dont il jouit. L'exécution de la symphonie avec chœurs de Beethoven a dépassé les espérances qu'on pouvait concevoir, et ce chef-d'œuvre a été couvert d'applaudissements. — On a demandé une dernière représentation de *Robert-le-Diable* à M. Delahaye, le jeune ténor.

** *Marseille*, 30 *avril*. — Hier, quelques heures avant le concert donné au profit des indigents par madame Nathan-Treilhet, notre célèbre cantatrice a reçu une coupe d'or d'un admirable travail et ornée de pierreries. Cette coupe lui était offerte comme un hommage que la haute société de Marseille a voulu lui dédier. C'est là un don qui a dû vivement flatter madame Nathan-Treilhet, et qui n'honore pas moins ceux de ses compatriotes qui ont eu l'heureuse idée de le lui offrir au nom de leurs concitoyens.

** *Toulon*, 26 *avril*.—*Elfride*, grand opéra composé par deux jeunes gens de Toulon, a été représenté avec beaucoup de succès sur le théâtre de cette ville. Il y a, dit-on, de belles inspirations dans cette œuvre, qui ne serait pas indigne de notre première scène lyrique. Les auteurs, MM. L. Chauvet et A. Guiol, y ont déployé toutes les qualités qui constituent le poëte et le musicien, et l'on fonde les plus grandes espérances sur leur avenir.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

** *Gand*. — M. Ermel, pianiste dont on a long-temps vanté ici le savoir et le talent, vient de mourir dans notre ville à l'âge de quatre-vingts ans passés. A part son mérite comme spécialité, ses aperçus ingénieux sur son art, le charme de ses manières polies, indiquant l'homme formé à la fois dans la société des grands et dans les traditions de la vieille France, prêtaient à sa conversation un intérêt d'autant plus réel que sa belle vieillesse avait conservé toute sa vigueur et la vivacité de l'âge mûr. Il rappelait ce mot d'un Anglais sur l'élite de ces vieillards artistes, « Ces gens-là meurent mais ne vieillissent pas. » M. Ermel était natif de Mons, et le père de M. Ermel, le compositeur dont le *Stabat* a été exécuté ici récemment avec tant de succès. On nous a dit que messieurs les artistes de notre ville se proposent d'exécuter une messe funèbre en son honneur.

** *Vienne*. — *Mara*, tel est le titre d'un opéra nouveau, paroles de Prechtler, musique de Netzzer, qui a obtenu un demi-succès.

** *Brunn*. — Le *Stabat Mater* de Rossini a été exécuté ici et n'a point obtenu de succès. C'est qu'en Allemagne on demande à une musique religieuse d'être religieuse, et l'on ne se contente pas de quelques jolis motifs ou morceaux bien faits, mais qui ne sont pas écrits dans le style sacré.

** *Londres*, 6 *mai* 1842.— Queen's-Theatre. — La semaine qui vient de s'écouler a vu les débuts de la signora Poggi-Frezzolini, dont le talent a laissé de si admirables souvenirs en Allemagne et en Italie. C'est sous les traits de *Beatrice di Tenda* que cette artiste nous est apparue. Le public l'a reçue avec un enthousiasme qui a été crescendo jusqu'à la fin de la pièce. La Frezzolini, malgré les émotions naturelles attachées à tout début, s'est montrée incontestablement supérieure. Elle possède une figure noble et expressive, son maintien est plein de dignité, ses mouvements sont aussi gracieux que dramatiques, et par-dessus toutes ces qualités, la Frezzolini possède encore celle d'émouvoir son public et de se l'attacher. La partition de *Beatrice*, remplie d'incidents dramatiques, a fourni à cette nouvelle diva tous les moyens de développer les ressources de son art; tour-à-tour et avec bonheur elle s'est montrée tendre, indignée, désespérée, magnanime et passionnée. La voix de la Frezzolini est belle; rien n'est plus doux que les tons avec lesquels elle exprime sa résignation, mais dans les passages où elle montre son indignation pour l'accusation dont elle est victime, et son mépris pour les juges qui l'ont condamnée, la voix de cette seconde Anna Boleyn s'élève jusqu'au sublime. La Frezzolini possède le soprano le plus pur, et bien qu'elle n'ait pas toute l'agilité, ni toute la justesse désirable, son succès a été complet, et la fin de l'opéra un véritable triomphe pour elle. Ronconi, dans le rôle du duc Filippo, a reçu de brillants applaudissements; il a été magnifique dans la scène où il signe l'arrêt de mort. Toute la semaine courante *Beatrice* fera les frais du spectacle avec *Giselle* ou *les Willis*. Carlotta Grisi est partie pour Paris. Madame Guy-Stephan la remplace. On attend incessamment mademoiselle Cerrito. La troupe allemande a donné *Freyschutz* pour début à Covent-Garden. Cette semaine elle donne *le Mariage de Figaro*. On parle de l'arrivée de Duprez, de Listz, de madame Dorus, de Thalberg, etc., etc.

** On écrit de Londres que la Société de musique ancienne (dont le président est l'archevêque d'Yorck) a donné dernièrement un concert, dans lequel on a exécuté la messe en *ré* mineur, de Chérubini. Il est inutile de dire que cette production du célèbre compositeur a été accueillie avec un enthousiasme général par la brillante assemblée qui assistait à cette réunion, où l'on remarquait toutes les notabilités de l'aristocratie anglaise.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 20.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 15 mai 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;
10 CONCERTS.

SIXIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 6 mai 1842.

MONSIEUR,

Le peuple italien porte dans tout ce qu'il fait ses qualités et ses défauts. Moins sérieux, moins rêveur que le peuple allemand, il ne se fait pas comme celui-ci une religion de l'art qu'il cultive, ne s'y dévoue pas; et bien qu'enthousiaste, exalté par les beautés de cet art, il s'y livre plutôt par tempérament que par conviction. Variable dans ses impressions, plus sensible que logique, il a dans ses tendances artistiques des goûts plutôt que des opinions; il jouit et ne juge pas; enfin il ne se croit pas engagé par le passé contre le présent, et brise assez volontiers la statue élevée par lui la veille, pour placer celle du jour sur le piédestal.

Ces considérations me paraissent expliquer suffisamment non seulement les transformations de la musique italienne, mais aussi l'instabilité des goûts de la nation. Enfin, je crois qu'elles font comprendre pourquoi la science dans l'art a si peu de prix aux yeux de ce peuple tout d'instinct, et pourquoi, tandis que son éducation musicale s'affaiblit de jour en jour, il conserve les trésors de son admirable organisation.



Ainsi que je l'ai dit dans ma dernière lettre, cette organisation, qui porte les Italiens à une conception si facile de la musique, se fait remarquer chez les amateurs les moins instruits, chez les artistes les moins habiles. Mais par cela même que leur conception est rapide et leur sentiment énergique, ils s'y abandonnent avec confiance, et ne peuvent se persuader que la perfection relative ne se peut obtenir que par le soin et le travail. Faire des répétitions, par exemple, est pour tous les chanteurs, pour tous les orchestres de l'Italie, la tâche la plus pénible, le travail qui inspire à tous le plus invincible dégoût. Quels que soient les efforts du maître qui les dirige, il ne parvient jamais à surmonter leur répugnance pour ce genre d'exercice, et la pensée d'une exécution meilleure n'a pas assez d'attrait pour les y déterminer.

Les occasions les plus solennelles mêmes n'apportent point d'exception dans leurs habitudes; car un festival de musique ayant eu lieu à Florence pendant que j'y étais, à l'occasion du congrès scientifique et littéraire qui y était alors rassemblé, je fus frappé de négligences sans nombre dans l'exécution de l'oratorio de Haydn, *la Création du monde*, qui ne présente que de médiocres difficultés. Cependant, Florence renferme des artistes qui ne sont pas dépourvus de mérite, et les moyens d'effet ne manquaient pas; car on avait réuni 376 chanteurs et 236 instrumentistes. Mon étonnement cessa lorsque j'ap-

pris que le chef de tous ces exécutants n'avait pu obtenir d'eux plus de *deux répétitions*. Il est vrai que ce chef ne montrait pas beaucoup de capacité dans ses fonctions; car voulant ralentir ou presser le mouvement, il frappait à tour de bras de son bâton sur le pupitre sans pouvoir imprimer l'impulsion, et mettait lui-même le désordre entre les chanteurs et les instrumentistes. M. Picchianti, bon professeur de violon, qui dirigeait le premier pupitre, paraissait souffrir beaucoup du peu d'intelligence de ce directeur, qui est pourtant, à ce qu'on m'a dit, professeur de contre-point à l'Académie des beaux-arts de Florence.

Dès mon entrée en Italie, je fus étonné des négligences d'exécution qui se font remarquer dans les orchestres, et du peu de soin qui préside à l'organisation de ceux-ci. Au théâtre de la Scala, de Milan, les instruments à vent sont bons, mais les violons et les basses sont trop faibles. Ce défaut est d'autant plus sensible que, ainsi que je l'ai dit dans une autre lettre, la bande militaire est sur la scène pendant une partie de la durée de l'opéra ou du ballet, et fait un effroyable vacarme. Aucune nuance, aucune délicatesse d'exécution ne vient jamais reposer l'oreille de ce bruit assourdissant. A la vérité ces nuances seraient inévitablement perdues par le bruit qu'on fait au parterre, bruit qui n'est comparable qu'à celui d'un marché ou d'une place publique. Les habitants de Milan s'y occupent tout haut de leurs affaires, parlent de négoce, de fonds publics, vont et viennent, comme s'il ne se passait rien sur la scène et dans l'orchestre qui pût intéresser l'auditoire.

D'ailleurs, l'absence de bonnes répétitions, en nombre suffisant, est aussi la cause réelle d'une exécution négligée à ce beau théâtre de Milan. Mais, outre l'aversion naturelle de tout musicien italien pour ces répétitions, il serait presque inhumain d'en exiger beaucoup de pauvres artistes rétribués avec la parcimonie la plus odieuse. Si ce qu'on m'a dit est vrai, il y a de ces musiciens qui ne reçoivent qu'un seul *zwanzig* (85 centimes) par soirée, pour jouer pendant cinq heures et sans interruption l'opéra et le grand ballet. Les violons les mieux payés ont quatre zwanzig (3 fr. 40 c.). Le premier violoncelle seul a 3,600 livres d'Autriche (2,960 fr.) par an, parce qu'on l'a fait venir de Parme, sous le gouvernement du prince Eugène Beauharnais, avec un engagement à vie.

A Bergame, même abondance d'instruments de cuivre, de timbales, tambours et grosse caisse qu'à Milan; même tapage de *la banda;* et pour lutter avec cela, des violons et des basses beaucoup plus chétifs. Les premiers violons de ce théâtre ne seraient pas admis à jouer des contredanses dans les cabarets de la Belgique. Le malaise que me faisait éprouver cet orchestre était d'autant plus pénible, que la compagnie chantante était composée d'artistes de mérite. Cependant, il faut avouer que là encore l'instinct italien triomphait de l'inhabileté des exécutants; car dans certains moments, et surtout dans les morceaux d'ensemble, il y avait une chaleur de sentiment, une unité, un entrain qu'on n'entend jamais à nos théâtres, même à l'Opéra de Paris. A Rome, j'en fus plus surpris encore; car là, chanteurs, choristes, symphonistes, tout était mauvais ou médiocre; et pourtant je ne pouvais m'empêcher d'admirer l'animation de tout ce monde dans le *finale* du premier acte de *Maria-de-Rudenz.*

Naples est, parmi les villes d'Italie que j'ai visitées, celle où j'ai trouvé l'exécution générale de la musique dans l'état le plus satisfaisant, bien qu'elle ne soit plus aussi bonne au théâtre Saint-Charles qu'elle l'était il y a quelques années, lorsque Festa dirigeait l'orchestre. Ce n'était pourtant pas lui qui avait donné l'impulsion vers l'amélioration de ce qui existait auparavant; mais, homme d'instinct et de talent, il avait réalisé les vues de Rossini. L'illustre compositeur avait fait avec Barbaja un contrat qui l'engageait pour diriger la musique du théâtre, moyennant douze mille francs par an; et ses soins s'étaient d'abord portés vers l'orchestre, dont la composition était absolument vicieuse. Par exemple, dans cet orchestre nombreux il n'y avait que deux violes et trois violoncelles. Son génie avait deviné une perfection d'exécution dont son oreille n'avait jamais été frappée, et ses exigences avaient insensiblement amené les symphonistes à des nuances d'expression dont ils n'avaient point de notions auparavant. Après le départ de Rossini, Festa avait maintenu l'orchestre dans la bonne voie où le maître l'avait engagé; mais après sa mort les bonnes traditions se sont insensiblement altérées, et bien que la supériorité de l'orchestre de Saint-Charles sur ceux des autres théâtres d'Italie soit encore incontestable, il a beaucoup perdu de sa valeur.

Les autres théâtres de Naples n'offrent rien que d'ordinaire ou plutôt de médiocre. Je ne parle pas des petits, qui sont en grand nombre, où l'on joue quelquefois l'opéra, et où tout est mauvais. L'orchestre du Fondo n'est qu'un dédoublement de celui de Saint-Charles; celui du théâtre Nuovo a le laisser-aller de la plupart des orchestres de l'Italie. Les autres ne valent pas la peine d'être mentionnés.

Parlant de l'exécution générale de la musique, je ne puis passer sous silence celle qu'on entend dans les conservatoires. Mais voulant dire avec quelque détail ce que j'ai vu et entendu dans ces écoles, j'en ferai l'objet de ma prochaine lettre.

Les défauts que j'ai remarqués dans l'exécution générale de la musique, les négligences des instrumentistes et des choristes, l'absence de nuances et de délicatesse, me paraissent les résultats de l'éducation musicale et des habitudes du public, et peut-être aussi de l'organisation sociale. Les salles de spectacle, en général très vastes, sont mal éclairées, à l'exception de certains jours de fête ou de *gala* dans lesquels on y verse des flots de lumière par les bougies qui les garnissent du haut en bas. Le défaut d'éclairage est même poussé dans quelques salles jusqu'à l'obscurité la plus complète; telle est celle de Bergame, où il n'y a point de lustre. Dans les localités habituées à ce système, on n'aperçoit de lumière qu'à la rampe et dans des loges transformées en salons de réception. C'est là que se visitent les personnes qui se voient rarement chez elles; c'est là que les étrangers sont présentés. La distraction y est constante; la conversation s'y fait à voix haute, et de là résulte un brouhaha qui rend impossible la perception des choses fines et délicates. Je dis plus : il n'y a pas de perfection possible dans l'exécution avec un public qui ne prête pas d'attention; car cette perfection n'est pas seulement le produit d'un mécanisme habile, elle résulte d'une communication des émotions de l'âme entre les exécutants et l'auditoire, et d'une réaction de celui-ci sur les exécutants. La distraction d'une part amène la distraction de l'autre; or, des exécutants distraits ne peuvent rien faire qui ne soit imparfait.

Le prix que les Italiens attachent aux talents individuels leur fait prêter peu d'attention aux beautés d'ensemble. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la tendance des artistes de quelque mérite à s'isoler toujours par une direction exceptionnelle de leur talent; en sorte que, à proprement parler, il n'y a point d'école, c'est-à-dire point d'unité de système en Italie. Or, sans unité, il ne saurait y avoir d'effet dans l'ensemble. Je me souviens que Rossini, arrivant à Paris, fut émerveillé de l'énergie d'attaque et de l'unité d'accents des violons et des basses. Cette unité est le fruit de l'excellente école systématique fondée par le Conservatoire. Rien de semblable n'existe chez les Italiens. Si ceux-ci pouvaient acquérir une qualité si précieuse, ou si les musiciens français pouvaient réunir à leur habileté de mécanisme le génie naturel, l'instinct si riche des Italiens, on arriverait au beau idéal de l'exécution musicale: mais sauf quelques rares exceptions, ces qualités semblent s'exclure.

On se tromperait si l'on prenait dans un sens trop général ce que je dis de l'organisation musicale des Italiens: elle n'est point égale partout, et des anomalies singulières s'y font remarquer. Dans les villes, et particulièrement dans les classes dont l'éducation est cultivée, elle se manifeste par une vive sensibilité dans l'audition des produits de l'art, par une mémoire heureuse qui s'empare des traits les plus saillants, enfin par une rare facilité dans la culture de cet art, même lorsque l'instruction ne va pas au-delà des premiers éléments. Le peuple des villes, qui n'apprend pas la musique comme les populations du nord de la France, de la Belgique et de l'Allemagne, le peuple, dis-je, ne montre pas la même aptitude dans toutes les contrées de l'Italie. Singularité remarquable, cette aptitude n'est pas là où j'aurais cru devoir la trouver; ainsi nul peuple ne m'a paru plus anti-musical que celui de Naples. Jamais je n'ai entendu chanter dans les rues d'une manière plus désagréable, d'une voix plus glapissante, plus stridente et plus fausse. Et remarquez que ce peuple si criard, si grimacier, et dont tous les mouvements annoncent une grande activité, ne chante, en général, que de tristes complaintes, dont le chant de nos aveugles mendiants peut seul donner l'idée.

Il n'en est point ainsi des zones tempérées de l'Italie; les villes de la Lombardie, du Parmesan, de la Toscane, sont plus favorisées de la nature sous le rapport musical. Bergame est particulièrement remarquable à cet égard. Je m'y trouvais au moment de la foire, pendant laquelle le peuple se promène et chante presque toute la nuit; et j'y entendis des fragments du *Marino-Faliero* chantés avec une admirable justesse, et avec des voix plus belles que celles du théâtre.

Ce que je viens de rapporter de l'organisation populaire des Italiens est, je le sais, en opposition formelle avec l'opinion qu'on s'en forme en général; aussi ai-je éprouvé beaucoup d'étonnement en observant ces faits, qui renversaient toutes mes idées. On se persuade en général qu'en avançant dans les contrées méridionales on doit rencontrer des facultés plus actives pour la culture des arts, et cela est vrai au fond; mais les mœurs d'un peuple, les circonstances, l'organisation sociale, le gouvernement, et mille autres causes peuvent modifier de telle sorte ces facultés, qu'elles semblent comme anéanties, ou du moins dégradées; tandis qu'une civilisation plus avancée, une éducation publique meilleure, l'aisance du peuple et d'autres causes secondaires, peuvent produire des effets contraires sur des populations moins riches de facultés.

Les choses se rétablissent dans un état normal dès que les facultés sont cultivées avec un soin égal des deux parts; alors les contrées les plus méridionales donnent les résultats les meilleurs, et c'est ce qui explique le nombre considérable de musiciens de premier ordre, de ces créateurs de l'art, sortis du sein de populations dégénérées dans leurs facultés musicales, en un mot de Rome et de Naples, tandis que les populations plus avancées en apparence de la haute Italie n'en ont produit qu'un nombre bien moins élevé. Remarquons aussi que les facultés d'invention se trouvent plus communément à une extrémité de l'Italie, tandis que celles d'exécution sont à l'autre. La plupart des grands violonistes sont du nord de l'Italie. Ainsi Tartini est de Padoue; Vivaldi, de Venise; Pugnani, Viotti, Somis, de Turin; Paganini, de Gênes, etc. Ces remarques me semblent n'être pas dépourvues d'intérêt.

J'ai parlé des transformations qui se sont opérées dans le goût des Italiens à l'égard de la musique: un des faits les plus remarquables de cette transformation est le développement de la culture des instruments, autrefois absolument négligée. Il y a trente ou quarante ans, le chant seul occupait tous les amateurs de musique en Italie; le piano n'y était guère considéré que pour l'accompagnement. Dans les plus grandes villes, on ne pouvait s'en procurer un passable qu'avec peine. Aujourd'hui, il y a des pianos partout; les maîtres qui en donnent des leçons se sont multipliés, même à Naples, et beaucoup d'amateurs en jouent avec talent. Le commerce de musique se bornait autrefois à la vente des copies de morceaux de chant extraits des opéras en vogue; il s'étend aujourd'hui à la musique instrumentale de tous les genres, et l'on ne voit guère moins de fantaisies, de rondeaux et d'airs variés à Milan, à Florence, à Naples, qu'à Paris. Les affaires des éditeurs y ont pris une extension égale à celle des Schlesinger, des Troupenas, et l'importance de la maison de Riccordi, à Milan, ne le cède à aucune autre. Au commencement de ce siècle, la gravure de la musique était si peu connue des Italiens, qu'on gravait sur des planches de cuivre le grand ouvrage de composition de Sala, à Naples, et qu'on imprimait en caractères mobiles à Venise, en 1803, les Psaumes de Marcello; maintenant la musique se grave partout, en Italie comme dans le reste de l'Europe, et le métier de copiste, autrefois si florissant à Venise, à Rome et à Naples, nourrit à peine ceux qui le pratiquent.

On ne cultive donc pas moins la musique de nos jours, dans cette belle Italie, qu'au temps de sa plus grande prospérité, mais l'éducation musicale a changé d'objet. Tandis que l'art du chant y est en décadence, l'art de jouer des instruments y a fait d'immenses progrès. Ce ne fut pas, je l'avoue, un médiocre sujet d'étonnement pour moi, que d'entendre Mercadante me dire: « J'espère que » vous serez satisfait de l'orchestre du Conservatoire et » du talent de nos jeunes instrumentistes; mais pour le » chant, j'éprouve de grandes difficultés, et la pire de » toutes est que nous n'avons pas de voix. » Pas de voix! pas de chanteurs à Naples! mais des instrumentistes et un orchestre! En vérité, c'était à me croire dupe d'un rêve; et pourtant rien de plus réel. J'aurai occasion de revenir sur ce sujet dans ma prochaine lettre, où j'examinerai la situation actuelle des Conservatoires de Milan, Bologne et Naples, le système d'organisation de ces éco-

les, ce qu'elles produisent pour le présent, et ce qu'elles promettent pour l'avenir.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nécrologie.

JEAN ELLEVIOU.

§. Le temps continue avec une triste persévérance son œuvre de destruction; partout autour de nous, comme au jour d'une bataille, tombent des illustrations appartenant à tous les ordres de la société. Il faut qu'au moment où tant de choses, dans la nature, prennent une verdeur nouvelle; au moment où la sève se répand dans les corps organisés avec un redoublement d'énergie, il faut que la mort exerce avec une rigueur inaccoutumée son cruel ministère. L'art dramatique vient d'être frappé à son tour dans la personne d'un de ses enfants les plus célèbres, et, on doit le dire, les plus heureux dans une carrière ordinairement difficile.

Né à Rennes le 14 juin 1769, Jean Elleviou fit ses études dans sa ville natale. Son père, chirurgien en chef d'un hôpital militaire, voulait faire de lui un médecin; mais la répugnance qu'il éprouvait à *fouiller dans un cadavre* (c'était l'expression dont il se servait lui-même) lui fit diriger ses efforts vers un autre but. Il lui sembla qu'un penchant irrésistible le conduisait au théâtre. Après avoir joué avec succès la comédie en société, il vint à Paris, où le directeur du spectacle de La Rochelle lui fit contracter un engagement. Il était sur le point de débuter quand son père, qui n'avait pas été instruit par lui de ses projets, envoya à sa poursuite et le fit mettre en prison. La liberté ne lui fut rendue que lorsqu'il eut promis de reprendre ses études; on lui laissa seulement la faculté de les achever à Paris. A peine était-il arrivé dans cette ville, que l'instinct dramatique reprit le dessus, et qu'il s'engagea dans la troupe du Théâtre-Italien, où, sur sa bonne mine, on le laissa débuter le 1er avril 1790, sans qu'il se fût préalablement essayé en province, comme c'était l'usage. Sa voix était si peu développée, qu'on la prit pour une basse-taille médiocrement timbrée, et qu'on lui fit jouer d'abord le rôle du *Déserteur* dans la pièce de ce nom. Il fut reçu parmi les acteurs aux appointements; mais on fut loin de prévoir dès lors sa célébrité future. Le rôle du nègre, dans *Paul et Virginie* de Kreutzer, fut le premier qu'on osa lui confier. Cependant l'étude forma sa voix et lui avait donné son véritable caractère; en 1792, il chanta un rôle de ténor dans *Philippe et Georgette* de Dalayrac. Les avantages de sa taille et de sa figure lui valurent la faveur de la partie féminine du public; mais on le trouva généralement inférieur à Michu, qui tenait le même emploi.

La loi du recrutement enleva Elleviou à ses premiers succès; heureusement, il était à peine depuis quelques mois à l'armée, que par la protection d'un de ses officiers, grand amateur de spectacles, il fut chargé d'une commission fictive qui le ramena à Paris. Il eut le tort alors de s'occuper de politique. Fréron avait adressé, dans l'*Orateur du peuple*, un appel à la jeunesse française à l'occasion de la réaction thermidorienne. « N'êtes-vous bons, s'était-il écrié, qu'à jouir des plaisirs de la vie, qu'à méditer des voluptés, qu'à juger du mérite des comédiens et des cuisiniers, de la prééminence de tel chanteur ou de tel tailleur? » A cette proclamation la jeunesse française avait répondu par une affiche dont tous les murs de Paris furent couverts, et où elle prenait l'engagement solennel de se montrer digne d'un chef tel que l'*Orateur du peuple*. Elleviou revenait de l'armée au moment où éclata le mouvement réactionnaire; il s'enrôla dans les rangs de cette jeunesse qu'on appelait la *jeunesse dorée*. Les affiliés avaient mis à la mode une coiffure dite *à la victime*, qui n'était qu'une imitation de ce qu'on désigne en style de prison par la toilette des condamnés. Ils portaient les cheveux très courts par derrière, longs et abaissés jusque sur les yeux par devant, ce qui leur donnait un air tout-à-fait lamentable. Elleviou adopta ce genre de coiffure; de plus, on prétendit l'avoir vu aux *bals de victimes* donnés par Fréron, dans lesquels on n'était admis qu'à la condition d'avoir eu quelque parent guillotiné. La *jeunesse dorée* organisa des émeutes dans les spectacles : un soir, au théâtre de la rue Feydeau, un muscadin précipita, aux applaudissements universels, le buste de Marat de la console qui servait de piédestal, le remplaça par celui de J.-J. Rousseau, et demanda la permission de lire ce quatrain impromptu qui venait de lui être communiqué :

> Des lauriers de Marat il n'est point une feuille
> Qui ne retrace un crime à l'œil épouvanté;
> Mais ceux que le sensible et bon Rousseau recueille
> Lui sont dus par la France et par l'humanité.

Elleviou fut dénoncé comme l'auteur de ces vers qu'on prétendit lui avoir vu passer au principal auteur de l'émeute de Feydeau. La police mit des agents à sa poursuite; prévenu à temps, il parvint à s'échapper, et se dirigea vers Strasbourg. Pendant le premier mois de son séjour dans cette ville, il jugea prudent de se cacher; mais il crut, avec raison, qu'on ne songerait pas à le poursuivre dans sa nouvelle retraite pour un délit qui n'était rien moins que prouvé; et pressé par le directeur du spectacle avec qui il s'était mis en rapport, il se décida à donner des représentations sur un théâtre de province. Ce ne fut pas sans profit pour son talent. N'ayant pas à redouter les jugements d'un public sévère, il prit une assurance qui acheva de développer ses excellentes qualités d'acteur, en sorte que quand il reparut à la Comédie-Italienne, après une absence jugée suffisante pour faire oublier sa participation aux actes des sociétés de *muscadins*, on trouva qu'une métamorphose s'était opérée en lui.

Le théâtre de Strasbourg n'était pas destiné à conserver long-temps un artiste du mérite d'Elleviou; Paris le réclamait, et lorsqu'on eut acquis la certitude qu'il ne serait pas donné suite aux recherches ordonnées contre lui dans un moment d'effervescence, ses amis lui écrivirent qu'il pouvait reprendre en toute sûreté le chemin de Paris. Sa rentrée à la Comédie-Italienne fut un triomphe. Les femmes qui l'avaient pris, à ses premiers débuts, sous leur protection, ne le trouvaient que plus intéressant depuis la persécution à laquelle il avait été soumis en même temps que les jeunes gens les plus à la mode pour la cause des bonnes manières. Grétry, qui parle de lui dans un passage de ses Mémoires écrits à cette époque, le cite comme « un jeune acteur auquel il a prédit des succès dès son entrée dans la carrière dramatique, et qui, malgré la faveur de plaire au beau sexe, a le mérite assez rare de conserver toute sa force pour la porter vers son talent,

sans lequel cette même faveur lui serait retirée. » Sa voix avait pris un timbre pur et sonore, elle était devenue flexible. Sans égaler Martin comme musicien, il se soutenait auprès de lui comme chanteur sans comparaison défavorable. A dater de ce moment, on cessa de lui opposer Michu, qui, jusqu'alors, avait été son rival heureux et son chef d'emploi. Les auteurs s'empressèrent de lui confier les rôles de leurs ouvrages, et successivement on le vit jouer avec les plus brillants succès dans *Gulnare*, *Trente et Quarante*, *le Prisonnier*, *Zoraïme et Zulnare*, *Adolphe et Clara*, *Maison à vendre*, le *Calife de Bagdad*, et dans d'autres pièces qui, ne devant qu'à son talent la bienveillance avec laquelle le public les avait accueillies, cessèrent d'être jouées après sa retraite.

Une circonstance particulière redoubla la prédilection que lui témoignaient les habitués de l'Opéra-Comique. Les Français ont toujours aimé qu'un homme, quel qu'il fût, fît preuve de courage; la manière dont Elleviou se conduisit dans ce qu'on est convenu d'appeler une affaire d'honneur, devait réchauffer encore le zèle de ses partisans. Voici comment la chose arriva. Un auteur assez obscur qui fréquentait le foyer de l'Opéra-Comique, Lesur, c'était son nom, lui avait promis de lui faire une pièce dans laquelle se trouverait un rôle d'un genre qui lui convînt. La pièce est faite en effet, reçue, grâce à la recommandation d'Elleviou, et jouée avec quelque succès; mais après la première représentation, Elleviou, peut-être à bon droit, peut-être par caprice, déclare qu'il ne la jouera plus. L'auteur se fâche et provoque un rendez-vous au bois de Boulogne; Elleviou, en sa qualité de Breton, a la tête chaude et la main prompte: il accepte. Les adversaires étant en présence, l'auteur tire le premier et manque son homme; celui-ci lui jette son pistolet aux jambes en disant: « Quand je vous tuerais, votre pièce n'en serait pas moins mauvaise; » puis il remonte en cabriolet et retourne à Paris.

Au milieu de ses triomphes, Elleviou recevait quelquefois des conseils sévères. Un critique parlait de lui dans les termes suivants : « En possession de plaire à toutes les belles, d'être le modèle de tous les merveilleux du jour, Elleviou séduit beaucoup moins les vrais connaisseurs, et ne satisfait pas plus ceux qui ne cherchent en lui qu'un chanteur que ceux qui désirent un acteur digne de succéder à Clairval. Otez-lui son pantalon, ses bottes, sa veste de hussard ou de jockey, son grand chapeau de casseur d'assiettes, son sabre traînant ou sa cravache, ce n'est plus le même homme. Donnez-lui à jouer le marquis des *Evénements imprévus*, Don Alonzo de l'*Amant jaloux*, il reste un chanteur qui ne soutiendrait pas la comparaison avec les ténors d'Italie. (A propos de comparaison on peut dire que le critique établissait singulièrement les siennes, et que l'amour-propre national lui faisait commettre de prodigieuses bévues.) Mais placez-le, continuait le critique, dans les rôles spécialement écrits pour lui par nos auteurs modernes, il vous fera plaisir comme acteur et comme chanteur à la fois. » Cette appréciation du talent d'Elleviou, donnée par le rédacteur de l'*Opinion du parterre*, en 1804, ne fit pas fortune, et le public de l'Opéra-Comique ne cessa point d'applaudir son acteur favori.

Lors de la réunion des artistes du Théâtre-Favart et Feydeau, en 1801, Elleviou était devenu un des cinq administrateurs de la nouvelle société. L'influence que lui donnait cette position, jointe à celle que lui assurait depuis long-temps son talent, lui permit de faire remettre à la scène des ouvrages qui n'étaient plus au courant du répertoire, et qu'il espérait réhabiliter. Méhul et Cherubini avaient introduit en France, au commencement de la révolution, alors qu'on éprouvait en toute chose un besoin d'émotions nouvelles, une musique forte d'harmonie et d'instrumentation qui avait entièrement fait oublier les gracieuses productions de Grétry. Elleviou, dont la voix se distinguait plus par la qualité que par la force du timbre, luttait avec peine contre l'orchestre énergique des opéras à la mode. Une réaction pouvait seule lui conserver le rang qu'il avait pris dans l'opinion publique; il le comprit, et dirigea lui-même le mouvement. On vit tour à tour reparaître *l'Ami de la maison*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Zémire et Azor*, *le Roi et le Fermier*, auxquels une exécution soignée dans ses détails, et surtout la manière dont Elleviou en remplit les principaux rôles, leur procura une vogue au moins égale à celle qu'ils avaient eue dans leur nouveauté. Pour répondre à ceux qui prétendaient que tout son mérite était attaché à sa veste de hussard et à son grand sabre, il dépassa tout ce qu'on attendait de lui dans des ouvrages qui demandaient de la noblesse et de la sensibilité. Méhul écrivit pour lui *Joseph*, lorsqu'il le vit essayer si heureusement un genre auquel on avait long-temps douté qu'il eût de l'aptitude. La supériorité qu'il déploya dans la création du rôle que les auteurs de cet opéra lui avaient destiné, aurait achevé de fonder sa réputation, si ce n'eût été chose faite.

Elleviou montra encore la flexibilité de son talent dans des pièces d'un caractère différent. *Le Cabriolet jaune*, *Picaros et Diego*, *Une folie*, le montrèrent acteur d'un comique excellent et d'une gaieté franchement communicative. Jamais il n'abandonna un genre pour l'autre, et n'imposa exclusivement au public un ordre de sensations. Il passa alternativement de l'emploi des petits-maîtres musqués à celui des héros de pièces dramatiques, puis de ceux-ci aux comiques proprement dits. Peu d'artistes eurent plus de variété, et une variété d'autant plus remarquable, qu'on l'avait accusé de monotonie.

A peine Elleviou venait-il de donner au public cette haute idée de ses talents, qu'il manifesta la résolution de quitter la scène. Il avait fait un mariage avantageux, et voulait, disait-il, se retirer dans ses propriétés du département du Rhône, pour s'y livrer aux travaux de l'agriculture. Du reste, on ne le croyait pas sérieusement décidé à persévérer dans l'exécution de ce projet; car ce qui avait surtout fait éclore subitement ses goûts champêtres, c'était le refus de porter ses appointements au chiffre de *quarante mille francs*. — « Je ferai observer à M. Elleviou, répondit le commissaire du gouvernement préposé à la surveillance de l'Opéra-Comique, à qui les prétentions de l'artiste avaient été soumises, que la somme à laquelle il s'évalue est la même que celle accordée par l'empereur à un général d'armée, et je ne pense pas qu'il se croie aussi nécessaire que les hommes justement illustres qui conduisaient nos braves à la journée d'Austerlitz. Voudrait-il parodier le mot d'un peintre aussi fou que fameux, et répondre : « Le roi peut faire » quand il le voudra dix hommes comme vous; mais il » n'y en a qu'un comme moi dans le monde, et il faut un » siècle pour le produire? » — Elleviou tint bon pendant six mois; mais au bout de ce temps il comprit qu'il ne pouvait clore ainsi sa carrière, et accepta le traitement, fort beau d'ailleurs, qu'on lui avait offert.

Ce fut par la reprise de *Richard Cœur-de-Lion* qu'Elleviou reparut à l'Opéra-Comique, le 20 mars 1806. Nous avons dit plus haut que le succès de cet ouvrage fut le signal d'une réaction musicale dont les effets se firent sentir durant quelques années. L'impression qu'il causa fut prodigieuse; voici comment s'en exprima un journaliste de l'époque : « Cet opéra, dont les représentations avaient été défendues depuis le 10 août 1792, amène au théâtre Feydeau un concours immense de spectateurs. L'air fameux *O Richard! ô mon roi!* qui avait fait couler tant de sang pendant la révolution, n'excite plus aucun de ces mouvements tumultueux que le délire des passions avait fait naître à des époques trop fameuses de notre histoire. On n'y voit plus que ce qu'on aurait dû toujours y voir, un admirable morceau de musique parfaitement exécuté par un de nos meilleurs chanteurs, et non un signal de discordes. »

Elleviou voulut donner une nouvelle preuve de la souplesse de son talent en jouant *Fœdor ou le Fou de Bezeroff*, espèce de mélodrame dont Lamartellière et Champein avaient destiné le principal rôle à Gavaudan, acteur qui avait créé à l'Opéra-Comique un emploi quasi-tragique, et qui s'était fait donner le nom du Talma de Feydeau. Elleviou eut un grand succès dans *Fœdor*, à cause de la nouveauté de sa tentative; mais les gens de goût lui conseillèrent de n'en plus faire de semblable.

Elleviou était l'idole du public de l'Opéra-Comique. Lui et Martin, mais lui surtout, faisaient seuls la fortune de ce théâtre. Cependant le penchant à la retraite qu'il avait manifesté pour la première fois en 1805 faisait chaque jour de nouveaux progrès. Il était riche, il avait une compagne aimable et possédait un beau domaine; il lui tardait d'aller se livrer à des occupations d'une tout autre nature que celles auxquelles il avait donné ses soins jusqu'alors, et qui, à défaut de gloire, lui promettaient une existence heureuse et calme. Ni la faveur dont il jouissait, ni les applaudissements que lui prodiguait chaque soir un public idolâtre, ni les sollicitations de ses camarades qui voyaient dans sa retraite une cause de ruine pour eux, ne purent le retenir. Il recevait du théâtre la somme énorme de *quatre-vingt-quatre mille francs*, tant pour appointements fixes que pour sa part de sociétaire; il demanda *cent vingt mille francs* par année. On se récria sur cette monstrueuse exigence; mais ses amis donnèrent à entendre qu'en portant ses intentions à ce chiffre, il avait eu en vue de se faire refuser afin de pouvoir quitter définitivement la scène. Effectivement, l'empereur, non seulement défendit qu'on fît droit à sa demande; il voulut encore que le traitement de 84 mille francs fût réduit. Elleviou n'en demandait pas davantage. Le 10 mars 1813, il donna sa représentation de retraite, composée de *Félix* et *Adolphe et Clara*. Le public se porta en foule pour l'applaudir une dernière fois. C'était une nouveauté, et ce sera toujours une chose fort rare que de voir un acteur se retirer lorsqu'il est dans la force de son talent. On croyait impossible que le théâtre Feydeau pût se soutenir sans rappeler le fugitif, à quelque prix que ce fût.

S'étant retiré à sa terre de Roncières près de Tarare, dans le département du Rhône, et oubliant pour toujours et les succès de la scène et les jouissances d'amour-propre, Elleviou ne songea plus qu'à introduire dans son canton les procédés de culture dont il avait depuis longtemps étudié la théorie. Son éducation première, plus soignée que celle de la plupart des artistes de son genre, lui faisait trouver en lui-même des ressources qui n'existent pas ordinairement pour ceux-ci lorsqu'ils se sont retirés du théâtre. Aussi ne regretta-t-il point un seul instant la détermination qu'il avait prise, à une époque où il ne tenait qu'à lui de remonter sur la scène pour avoir les plus brillants succès.

Une seule déception échut à Elleviou dans sa carrière d'artiste; ce fut lorsqu'il voulut joindre les lauriers de l'auteur à ceux de comédien. Il fit représenter, en 1805, un opéra-comique intitulé : *Délia et Verdikan*, qui essuya une chute complète, bien que Berton se fût chargé d'en composer la musique. *L'Auberge de Bagnères*, dont il fut un des auteurs, reçut un accueil plus favorable, mais seulement à cause de la partition de Catel. Il se tint dès lors pour battu, et cessa d'écrire.

Né avec des sentiments généreux, Elleviou s'émut en 1815 à la nouvelle de l'entrée des alliés en France, et il organisa, pour la défense du département du Rhône, un corps franc qu'il commanda lui-même. Depuis plusieurs années il était conseiller de sa commune, et jouissait d'une considération que lui avait méritée un caractère des plus honorables. Rien, chez lui, n'annonçait une fin prochaine, quand la mort est venue le frapper subitement.

Edouard FÉTIS.

DERNIERS MOMENTS DE BEETHOVEN.

Beethoven mourut hydropique : cette cruelle maladie s'était développée chez lui à la suite d'un violent accès de colère. Il dut subir la ponction à plusieurs reprises; ces opérations amenèrent une prostration générale; l'estomac ne supportait plus ni médicaments ni nourriture. Le docteur Malfalti, un des plus anciens amis de Beethoven, et qui connaissait son goût pour les boissons spiritueuses, eut l'idée de lui prescrire des glaces au punch. Les premiers jours, le patient se trouva fort bien de ce régime; il eut plusieurs nuits tranquilles, reprit sa bonne humeur, et songeait déjà à continuer son dernier oratorio, *Saül et David;* mais ce ne fut qu'un éclair : Beethoven avait abusé de l'ordonnance. Bientôt il y eut surexcitation, congestion cérébrale, somnolence; quand il ne dormait pas, il avait des accès momentanés de délire. Le médecin dut lui défendre les glaces au punch, et de ce moment les forces du malade allèrent en déclinant de jour en jour. Beethoven comprit que sa fin était proche. A ceux qui cherchaient à le détourner de ces idées funèbres, il répondait en hochant la tête, par une allusion du *Messie* de Hændel : « Ma journée est terminée : si un médecin pouvait me venir en aide! *his name shall be called wonderful!* » Quand le dernier terme fut venu, le docteur en avertit le mourant par écrit : Beethoven prit le feuillet et le parcourut avec calme; puis il donna la main au docteur, et lui dit d'un air grave et affectueux : « Faites venir M. le curé. » Puis il resta quelque temps absorbé dans ses réflexions, et dit au médecin en le congédiant : « Nous nous verrons tantôt. » Le curé vint, et lui administra les saints sacrements. Quand il fut seul avec ses amis, il se tourna vers eux, en disant : « *Plaudite amici, finita est comœdia.* » Quelques heures après, il perdit connaissance. Le lendemain matin tous les indices d'une dissolution prochaine se présentèrent. Le 26 mars, Beethoven

rendit le dernier soupir. Le même jour éclata une violente tempête accompagnée d'éclairs, de roulements de tonnerre et de tourbillons de neige.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Reine de Chypre.*

*** La représentation des *Huguenots* donnée vendredi pour la rentrée de Levasseur, de madame Nathan-Treilhet, et de mademoiselle de Roissy, a été des plus brillantes. La salle était aussi remplie que dans les belles soirées d'hiver.

*** Barroilhet vient de faire une seconde excursion à Rouen, aussi rapide et aussi brillante que la première. Parti de Paris le vendredi soir, il a répété le samedi matin, chanté le soir même *Guillaume Tell*, le lundi suivant *la Favorite*, et le public parisien l'a retrouvé mercredi chantant *la Reine de Chypre*, toujours avec la même verve et le même talent.

*** On parle de la reprise d'*Alceste*, dont le principal rôle serait rempli par madame Stoltz.

*** L'engagement de Poultier est renouvelé pour une année. Le jeune artiste doit se rendre bientôt à Rouen, où il chantera dans *la Muette de Portici.*

*** Raguenot a décidément traité avec la direction de l'Opéra ; il paraîtra incessamment dans *les Huguenots* et dans *la Juive.*

*** Mademoiselle Drouart, qui a remplacé madame Thillon dans *la Chaste Suzanne* au théâtre de la Renaissance, est aussi engagée.

*** M. Hénelle, qui doit incessamment débuter à l'Opéra, n'est pas un ténor, mais un baryton. Il a chanté, pour son audition, le rôle de *Guillaume Tell* et la romance de *la Favorite.*

*** Andran, le jeune ténor, que l'on attendait à l'Opéra-Comique, a fait ses débuts dans *la Dame Blanche*, par le rôle de Georges. Il est doué d'un physique agréable, et sa voix, quoique faible, ne manque pas de charme : il a eu du succès.

*** Une très jolie actrice, qui jouait au Palais-Royal sous le nom de Fanny, vient de débuter à l'Opéra-Comique dans le rôle de Betly du *Chalet* : c'est maintenant mademoiselle Denaux.

*** Les candidats à la place d'inspecteur des écoles de chant, que remplissait M. Wilhem, sont MM. Berlioz, Panseron, Pastou, Mainzer, Massimino et Jue.

*** Les obsèques d'Elleviou ont été célébrées mardi dernier à Saint-Roch. L'église était tendue avec un grand luxe. La musique de Saint Roch a exécuté le service en contre-point. Duprez, qui n'était venu que comme invité, a chanté un morceau à l'offertoire, et un *Pie Jesu* à l'élévation. C'est le seul artiste dont la voix se soit fait entendre dans cette cérémonie. Les artistes de l'Opéra-Comique avaient cru devoir s'abstenir par la raison que les billets de faire-part envoyés par la famille donnaient au défunt les titres de : *Chevalier de la Légion-d'Honneur, de membre du conseil-général du département du Rhône*, et ne parlaient pas de sa qualité d'*artiste* et de *pensionnaire* du théâtre de l'Opéra-Comique.

*** Florence a dignement célébré les obsèques du grand compositeur à qui elle s'honore d'avoir donné le jour. Un immense concours de peuple et de personnages distingués remplissait le 22 avril dernier l'église de Saint-Gaëtan. La messe pour voix d'hommes, composée par Chérubini, a été dite par deux ou trois cents exécutants, sous la direction de M. Ferdinand Ceccherini, et les beautés musicales de cette dernière production du grand maître n'ont pas peu contribué à augmenter la profonde et solennelle impression qui dominait l'assemblée.

*** M. Karr père, l'un de nos pianistes distingués, nous prie de faire savoir qu'il ne s'est jamais mis sur les rangs pour la place vacante à l'Institut.

*** La Société libre des Beaux-Arts a tenu dimanche dernier, 8 mai, sa séance annuelle, qui s'est terminée par un brillant concert. MM. Alard, Chevillard et Charles Wagner ont enlevé les suffrages d'un auditoire d'élite, par l'art et la verve qu'ils ont déployés dans le deuxième trio de Mayseder. Ils n'ont pas produit moins d'effet séparés que réunis. M. Chevillard, dans sa grande fantaisie de *Don Juan*, ainsi que M. Alard, dans une de ses dernières compositions, ont électrisé l'assemblée. Quant à M. Charles Wagner, c'est un jeune pianiste qui avait remporté à l'âge de onze ans le grand prix dans le concours du Conservatoire; aujourd'hui qu'il a mûri par une longue étude cette vocation si précoce, cette séance était pour lui presque un début ; toutes les sympathies lui ont été bien vite acquises, et il a marqué sa place, soit comme exécutant, soit comme compositeur, au premier rang des artistes qui soutiennent dignement l'honneur de l'École française ; sa grande fantaisie sur *les Puritains*, par l'ampleur et l'élévation du style, est un morceau de maître. Dans l'exécution, l'entraînement ne nuit jamais à la netteté ; le brio, la hardiesse sont toujours d'accord avec le goût. L'enthousiasme qu'a excité ce jeune virtuose est pour lui la garantie d'un bien bel avenir. Nous ne finirons pas sans mentionner le succès mérité par M. Planque dans un air magnifique d'*Œdipe à Colonne* de Sacchini.

*** Dans la soirée donnée par elle le 8 mai dernier, mademoiselle de Lavergne s'est fait applaudir non seulement comme brillante pianiste, en exécutant les morceaux composés par M. Henri Herz sur les motifs de *Guido* et d'*Otello*, mais aussi comme tragédienne, en disant avec une rare intelligence les deux scènes d'Hermione avec Oreste dans *Andromaque.* Les nombreux assistants ont accueilli avec enthousiasme ce double témoignage d'un talent fort remarquable.

*** Les représentations du Théâtre-Allemand à Londres ont commencé vers la fin du dernier mois, et toujours par *le Freischutz*, suivant l'usage établi. La fameuse basse, Staudigl, mesdames Stockel Heinefetter et Guedcen remplissaient avec beaucoup de talent les trois rôles principaux : le ténor Eichberger n'est qu'un chanteur de second ordre.

*** Une pétition revêtue de 518 signatures a été adressée aux membres du conseil municipal de la ville de Perpignan pour solliciter la création d'un Conservatoire de musique dans cette ville. L'un des motifs sur lesquels la pétition s'appuie, c'est la nécessité de reconstituer l'orchestre du théâtre, qui ne peut plus se compléter sans recourir aux musiciens des régiments. D'ailleurs la ville de Perpignan a vu sortir de ses écoles beaucoup d'amateurs et d'artistes distingués, dans le nombre desquels se trouve M. Gallay.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*, 5 *mai.* — Depuis quelques jours nos théâtres sont en pleine révolution. Cependant la troupe lyrique était bien composée ; mais on assure que les petites intrigues ont été mises en jeu : la guerre des influences a produit celle des coteries ; deux camps se sont formés, et le public sérieux a gagné à cela de perdre deux cantatrices. Une collision assez violente a eu lieu au théâtre des Variétés entre les siffleurs et leurs adversaires.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 9 mai. (La lettre suivante ajoute quelques détails à ceux que nous avons donnés dans les numéros précédents.) — L'Opéra italien marche cette année bien lentement. On ne sait à quoi attribuer cette quasi-inaction. Ce n'est pas certes à une mesquine composition de la compagnie : jamais elle ne fut plus nombreuse. On y compte cinq ténors, Guasco, Mario, Poggi, Sicilia, et Rubini, que l'on attend le mois prochain (un procès pendant entre Mario et l'administration éloigne provisoirement cet artiste de la scène) ; six basses, Lablache père, Lablache fils, Ronconi, Burdini, Santi, Panzini ; cinq premières chanteuses, mesdames Grisi, Persiani, Frezzolini, Moltini, Ronconi, et trois ou quatre secondes chanteuses ; et avec une réunion de semblables talents, depuis bientôt deux mois qu'a eu lieu l'ouverture, nous n'avons eu que cinq opéras, *Gemma di Vergy, Lucia, l'Elisire, Beatrice di Tenda* et *Torquato Tasso* ; tandis que l'an dernier, à pareille époque, avec une troupe moins considérable, on en avait déjà représenté onze. Une fatalité semble s'appesantir sur cette nouvelle entreprise : chaque artiste a été malade à son tour ; d'abord madame Persiani, ensuite Lablache, puis Mario, puis Guasco, puis Ronconi, ensuite madame Frezzolini, et madame Grisi, à qui une indisposition ne permettra de se produire que très avant dans la saison. Certes l'administration n'est pas heureuse ; avec le programme qu'elle offrait au public elle devait compter sur tous les éléments possibles de succès, et elle était en droit de s'y attendre. Où est le vice ? C'est une question trop délicate pour que j'ose ici la résoudre. Il faut espérer que les choses iront mieux en avançant dans la saison. On annonce *Lucrezia Borgia, le Cantatrici Villane* et *il Barbiere.* Lablache, Mario et madame Persiani ont été très bien reçus à leur rentrée.

Guasco est un ténor de mérite qui a tout de suite été adopté par le public. Mme Moltini a fait beaucoup de plaisir et s'est placée sur-le-champ au rang des premières cantatrices. Ronconi, qui avait à lutter contre des souvenirs puissants, a fait ses débuts dans *Lucia*, *l'Elisire*, *Torquato Tasso* et *Beatrice*. Certainement les succès de Ronconi ont été magnifiques dans *Lucia*, et surtout dans *Beatrice* et *Torquato*; mais son talent n'a pas été apprécié comme il aurait dû l'être, et il sera bien difficile de rencontrer un artiste d'une aussi grande valeur. Madame Frezzolini Poggi a fait sa première apparition dans *Beatrice*; cette artiste a eu aussi beaucoup de succès, et à juste titre; mais elle n'a pas obtenu toutes les sympathies du public. Madame Ronconi a débuté à côté de son mari dans *Torquato*; ce n'est point une chanteuse de premier ordre; mais c'est une fort belle femme, qui ne sera jamais déplacée si elle veut se tenir sur le second rang. L'indisposition de Ronconi a mis en lumière le talent de Burdini, qui a joué à l'improviste dans *Lucia*. Ce jeune homme possède une fort belle voix, très étendue, un beau physique et une excellente méthode; il ne lui manque que l'habitude de la scène pour devenir un sujet très distingué. — Carlotta Grisi, secondée par Perrot, a joué *Giselle*, qui, comme à Paris, a obtenu un immense succès. La clôture de ses représentations a été pour elle un véritable triomphe. Madame Guy Stephan a fait sa rentrée dans *la Fiancée*, ballet tiré de l'opéra d'Auber. Depuis la saison dernière cette dame a fait de très grands progrès, aussi a-t-elle été reçue comme la favorite du public par des applaudissements unanimes. — Mademoiselle Déjazet a commencé ses représentations au Théâtre-Français. Sa première apparition a été couronnée d'un plein succès. La troupe de ce théâtre est bien composée. On y trouve quelques sujets de mérite : MM. Cartigny, Oudinot et Lienard, et mademoiselle E. Forgeot.

*** *Berlin*. — M. Félix Mendelssohn doit se rendre incessamment à Londres, pour y diriger deux concerts de la société philharmonique de cette ville. Les répétitions des *Huguenots* ont commencé à Berlin. Cet opéra sera joué le 15 mai. Les représentations théâtrales qui ont lieu à Potsdam, au printemps, pendant la présence de la cour, ont commencé par *les Diamants de la Couronne*, dont la musique brillante et spirituelle a toujours la vogue. Dans la première quinzaine du mois de mai il y aura deux grands concerts à Berlin, l'un à l'Opéra, l'autre au théâtre du Kœnigstadt. Dans le 1er on entendra le célèbre violoncelliste Max Bohrer. Le programme du 2e concert porte entre autres des morceaux tirés de différents opéras de Glaeser, la symphonie pastorale de Beethoven et l'ouverture d'*Obéron*. Le violoncelliste Hindle, dont nous avons eu occasion d'apprécier le talent dans différentes soirées musicales à Pau, se trouve en ce moment à Francfort, où il a l'intention de donner un concert.

*** *Dresde*. — *La Muette de Portici* a été remise à la scène à l'Opéra de notre ville, qui, par parenthèse, est logé dans une des plus splendides salles de théâtre de l'Allemagne. Aussi l'Opéra fait-il de bonnes affaires, malgré l'absence de madame Schroeder-Devrient, qui est en congé, ainsi que mademoiselle Marx, sa jeune et heureuse rivale. Moriani, que l'on attendait à Dresde, est tombé malade. M. Dettmer, le célèbre basso, a été engagé récemment. Les opéras qui ont eu le plus de succès depuis l'ouverture de la saison d'été sont, outre *la Muette*, *Fernand Cortez*, *le Guitarrero* et *les Noces de Figaro*, de Mozart. *La Flûte enchantée* a été donnée ces jours-ci au Théâtre grand-ducal de Hesse-Darmstadt; il y avait une telle affluence de monde, qu'une bonne partie n'a pu obtenir de place.

*** *Leipsick*. — Malgré la saison avancée, le concert de M. Ernst avait attiré un nombreux public; son fameux *Carnaval de Venise* a surtout été applaudi avec enthousiasme; depuis Paganini on n'avait entendu rien d'aussi original. Dans le même concert, M. Mendelssohn Bartholdy a joué avec Ernst et Weismann un trio de sa composition. M. Ernst se fera entendre au grand festival du Rhin.

*** *Hambourg*. — Mademoiselle Francilla Pixis a eu un grand succès dans *la Sonnambula*, au théâtre de notre ville. Avec tout son talent elle n'a pu empêcher *la Prison d'Edimbourg* de faire fiasco, ce que les critiques attribuent beaucoup moins à la partition qu'au libretto.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Nouvième Année. —1842.) 1842.—N° 21.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.
Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 22 mai 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres;

10 CONCERTS.



MM. les Abonnés recevront avec le prochain numéro : *La Romanesca*, transcrite pour le *Piano* par *S. Thalberg*.

SOUVENIRS ANECDOTIQUES SUR ELLEVIOU.

Si celui-là ne fut pas heureux, je renonce à chercher le bonheur parmi les artistes et parmi les hommes.

La nature l'avait fait beau, spirituel, aimable : l'éducation lui avait donné ce qui rehausse et complète les dons les plus brillants.

Il eut toute sa jeunesse pour jouir de la vie d'artiste avec ivresse, enthousiasme, au milieu des bravos de la foule ravie et des adorations d'un petit cercle élégant, délicat : il eut toute son arrière-saison pour se reposer noblement dans la vie de citoyen, ornée des avantages que confèrent l'opulence, la dignité du caractère et des mœurs.

Le hasard l'avait encore doté d'un rare privilége, que je mettrai, ne vous en déplaise, en ligne de compte dans les éléments de sa félicité, le privilége d'un de ces noms qui ne ressemblent à aucun autre, qui distinguent celui qui les porte du reste des humains, qui flamboient comme un météore ou murmurent doucement à l'oreille, comme le gazouillement de l'oiseau sous le feuillage, du ruisseau dans l'herbe fleurie.

Il est des noms qui repoussent la gloire tant qu'ils peuvent, en lui opposant une masse inerte, opaque et vulgaire. Il en est d'autres, au contraire, qui font l'office d'un puissant réflecteur, qui concentrent et renvoient avec une force extraordinaire les rayons lumineux.

Croyez-vous qu'il soit indifférent pour un artiste de se nommer Raphaël, Cimarosa, Talma, ou n'importe comment?

Elleviou ! quel nom de chanteur ! quel nom mélodieux, séduisant, original ! quel prestige dans un salon, quel talisman sur une affiche !

Et comme ce nom convenait à l'homme ! comme il lui ressemblait ! comme il annonçait bien cette élévation de taille, cette grâce de manières, cette insouciance de tenue, ce charme de physionomie, cette facilité de voix, et tout cet ensemble de qualités qui ne se sont jamais retrouvées dans le même artiste !

Que de choses dans un nom, comme disait Marcel, le maître de danse, à propos du menuet !

Observez que ce nom ne s'est transmis à personne, pas plus que l'ensemble de qualités auxquelles il servait de programme. Elleviou a joui pendant trente ans du plaisir de voir qu'on demandait partout un Elleviou, qu'on l'invoquait comme un sauveur, qu'on l'appelait comme un

messie, et que nul ne répondait à l'appel! Lui seul pendant long-temps en eût été capable, et il eut le bon esprit de ne le vouloir jamais.

Quand Elleviou débuta sur la scène, il fut d'abord obligé d'endosser l'uniforme des *Colins* de l'époque, la poudre, les bas de soie et autres accessoires, qui gênaient son allure: il s'en débarrassa bientôt, et, comme tous les bons comédiens, se créa un costume dans lequel ses successeurs sont souvent gênés.

Pour donner une idée exacte du talent musical et dramatique d'Ellevion, je vais citer quelques lignes d'une notice, écrite pour les *Ephémérides universelles*, par un auteur qui fait autorité en matière d'opéra-comique; c'est de M. de Planard que je veux parler:

« Elleviou n'était point encore à la hauteur du siècle » pour le dédain des paroles: il avait la bonhomie de » croire qu'il fallait au théâtre jouer un peu ce qu'on » chantait, et avec ce système, si ridicule de nos jours, » il remplissait chaque soir la vaste salle de Feydeau.

» De toutes les voix d'hommes que nous avons entendues, celle d'Elleviou nous a paru aller le mieux à l'âme, » et beaucoup de connaisseurs soutiennent encore qu'il » chantait pour la scène infiniment mieux que son camarade Martin, dont la voix a une si grande réputation...

» Elleviou, comme comédien, n'était pas toujours ce » qu'on appelle profond. Parfois il enfonçait peu le trait: » il parlait vite, prenait rarement des repos; mais il avait » un naturel exquis, un jeu spirituel et un charme inexprimable: cette qualité si précieuse empêchait de remarquer qu'il aurait pu quelquefois mieux faire; ajoutons » cependant que dans plusieurs rôles il était parfait.

» Il tremblait souvent au moment d'entrer en scène. Il » aimait beaucoup les répétitions, et en augmentait le » nombre autant qu'il pouvait. »

A propos de répétitions, voici une anecdote que j'ai entendu racconter à M. Dupaty, l'un des quarante de l'Académie française:

On répétait le *Poëte et le Musicien*, opéra-comique en trois actes, dont M. Dupaty était l'auteur. Le *poëte*, c'était Elleviou; le *musicien*, c'était Martin; combinaison renouvelée de *Maison à vendre*, où les deux acteurs s'étaient déjà produits, et avec tant de succès, dans ces deux caractères; mais ici la poésie et la musique étaient représentées dans d'autres conditions et sur une échelle plus vaste. Est-ce pour cela qu'Elleviou s'imagina devoir entrer dans son rôle avec plus d'ampleur et de majesté? Je ne saurais le dire; mais ce que j'affirme sur la foi de l'auteur cité, c'est que dès les premières répétitions on s'aperçut qu'Elleviou prenait son rôle à contre-sens, le débitait avec emphase, se gourmait, se guindait, montait sur des échasses. Or la difficulté, c'était de l'en avertir. Elleviou ne manquait pas d'amour-propre: au point où il était parvenu de sa carrière, il avait le droit de se regarder comme sûr de lui-même, de son intelligence, de son effet. Il était même assez susceptible sur le chapitre des observations, et l'on comprend tout l'intérêt qu'un auteur qui avait besoin de son assistance devait trouver à ménager cette ombrageuse susceptibilité, cette haute fierté d'artiste trop bien légitimée par le talent.

Il fallait donc saisir un biais ingénieux pour faire arriver l'observation sans blessure, et M. Dupaty n'en vit pas d'autre que celui-ci. En sortant du théâtre, il prit Martin à part, et le prévint qu'à la répétition du lendemain il se proposait de l'employer comme compère.

— Ne faites pas attention à ce que je vous dirai, lui insinua l'auteur; ce ne sera pas à votre adresse, mais à celle d'Elleviou. Je veux lui donner un petit conseil, et j'ai compté sur vous pour le lui faire goûter. Tout ce que je vous demande, c'est de ne vous formaliser de rien et de me laisser agir.

Le lendemain la répétition commence; le dialogue s'engage entre les acteurs principaux: Martin et Elleviou procèdent comme la veille. Tout-à-coup l'auteur s'élance de sa chaise en s'écriant:

— Un instant, messieurs!..... Pardon, si je vous arrête!

Puis, s'approchant de Martin:

— Voyez-vous, mon ami, ce n'est pas cela!... ce n'est pas cela du tout. Vous vous trompez sur le ton de votre rôle; vous le dénaturez; vous vous perdez dans les nues, et qu'en résulte-t-il? c'est qu'Elleviou est forcé de vous y suivre, et de se métamorphoser en un second M. de l'Empirée. Vous devez concevoir que ce n'est pas là mon intention, et que la couleur de ma pièce y perd considérablement. Au lieu de vous élever au ciel, si vous restiez tout bonnement sur la terre, si vous parliez comme on parle dans le monde, comme vous parlez vous-même, alors vous sentez qu'Elleviou vous répondrait du même style, et serait à son aise. Car enfin, qu'est-ce que j'ai voulu faire? un poëte et un musicien de notre pays, de notre siècle, et non pas des êtres fantastiques, ayant à la main une lyre d'or et sur le front une couronne de laurier. Recommencez donc, s'il vous plaît, en baissant d'une octave; ce n'est pas moi seulement qui vous remercierai, c'est votre camarade, qui se mettra sans peine et sans effort à votre diapason.

Martin avait écouté la tirade de l'auteur sans répliquer un seul mot: c'était chose convenue. Elleviou ne dit mot non plus, mais il comprit, et se penchant à l'oreille de l'auteur:

— Vous êtes un homme d'esprit, murmura-t-il tout bas.

— Votre compliment me flatte, répondit M. Dupaty.

Et à compter de ce moment les répétitions marchèrent à souhait: l'auteur n'eut plus qu'à se féliciter du parfait accord de son musicien et de son poëte.

Dans une autre circonstance, Elleviou s'était montré moins endurant, mais aussi l'épreuve avait quelque chose de beaucoup plus désagréable. C'est encore M. de Planard que je vais laisser parler.

« Elleviou, comme presque tous les grands artistes, » avait les nerfs fort irritables. Le soir d'une première » représentation où il jouait, sa mauvaise humeur était » remarquable. Nous nous souvenons d'un ouvrage dont » la chute cruelle fut signalée par un de ses accès colériques. Il en rit après de tout son cœur. Cette pièce, » dont le sort malencontreux avait, dès les premières » scènes, donné beaucoup d'humeur à Elleviou, s'appelait *la Victime des arts*. Le personnage que représentait Elleviou était la *victime*; c'est-à-dire qu'après lui » avoir fait subir toutes les tribulations qu'on rencontre » dans les sociétés où l'on fait de la musique en famille, » où l'on joue des proverbes, où il faut admirer la sonate » de mademoiselle, les dessins du petit garçon, jouer à » des jeux innocents et aux charades en action, il fallait » encore que l'acteur se prêtât à une plaisanterie assez » nouvelle au théâtre, et qui consistait à s'affubler de » deux énormes ailes de papier remplies de fusées et de » pièces d'artifice. Quand Elleviou s'approcha de la cou-

» lisse pour que le machiniste mît le feu aux poudres, il » fallait entendre ses imprécations contre l'auteur. Le » bruit qu'on faisait dans la salle couvrait par bonheur » ses jurements à haute voix, et les habitués du théâtre » furent seuls les témoins du désespoir comique du nou- » vel Icare. »

Depuis le jour de sa retraite, Elleviou ne remonta plus sur la scène : depuis ce jour, les chants cessèrent, et le public n'entendit plus les accents de cette voix qui lui avait causé des émotions si vives. Cependant le chanteur avait conservé long-temps encore toute la fraîcheur et toute la puissance de son organe. Devenu propriétaire dans le plus beau et le plus large sens de l'expression, li- vré aux travaux de l'agriculture, appliquant les observa- tions qu'il avait faites dans ses voyages en Angleterre et en Suisse, essayant les nouveaux instruments qu'il en avait rapportés, il sollicitait son ami, Alexandre Duval, de venir passer quelques mois de la belle saison dans sa terre de Ronzières. L'auteur de *Maison à vendre* et de la *Fille d'honneur* s'y décida en 1820, et de Ronzières Elleviou et lui partirent pour la Suisse. A Genève, ils assistèrent ensemble à la *Fête de la Navigation* : ils prirent part au banquet où siégeaient les magistrats et les principaux of- ficiers de la république.

« Dès que le dessert parut, dit Alexandre Duval dans » une de ses intéressantes préfaces, les chants com- » mencèrent. Tous les jeunes poëtes de Genève, et le » nombre en est grand, tous ceux qui font l'amour et les » chansons, avaient consacré pour ce jour-là leur voix à » la patrie. Tous les chants respiraient la haine de la ty- » rannie, les bienfaits de la liberté. Tous les couplets qui » furent chantés me parurent charmants, et tous furent » répétés avec enthousiasme. Les santés d'usage furent » portées : la coupe de Guillaume Tell circula parmi les » nombreux convives... La gaieté de la fête s'augmenta de » plus en plus ; et cependant aucun désordre, aucun mot ha- » sardé ne firent craindre de la voir finir par des troubles, » résultat trop ordinaire des réunions nombreuses : on » continua de chanter ; on aurait bien désiré qu'Elleviou » se fît entendre, mais par convenance on n'osait le lui » demander. On sait que les grands musiciens s'abaissent » rarement à chanter sans instrument. Eh bien ! Elleviou, » emporté par la gaieté de tous ces jeunes citoyens, après » avoir complimenté le dernier qui venait de se faire en- » tendre, dit qu'il était désespéré de ne pas savoir des » chants qui pussent célébrer la gloire de l'Helvétie, mais » qu'il voulait au moins essayer de contribuer aux plaisirs » de la fête, en chantant une vieille chanson française dont » les paroles étaient assez médiocres, mais dont l'air con- » venait à sa voix. Et en effet il chanta :

Elle aime à rire, elle aime à boire,
Elle aime à chanter comme nous.

» Il y avait bien long-temps que je n'avais entendu » Elleviou, car la chose à laquelle il pense le moins main- » tenant, c'est la musique ; mais je ne crois pas que de sa » vie il ait fait entendre des sons plus mélodieux : sa voix » me parut plus belle encore qu'autrefois, et cette chan- » son qui ne m'avait jamais semblé qu'un vrai refrain de » cabaret, chantée par lui, me parut une chose déli- » cieuse. Je ne puis exprimer le plaisir qu'il fit, et la ma- » nière bruyante et flatteuse dont toute l'assemblée lui » témoigna sa satisfaction et sa reconnaissance. »

Tel fut le dernier écho de cette voix célèbre ! Elleviou, du reste, n'avait pas perdu son goût natif pour le théâtre. A chaque voyage qu'il faisait à Paris, on le voyait rendre visite à toutes nos salles de spectacle, et notamment à celle de l'Opéra-Comique. Quelques jours avant sa mort, il racontait que sur sa route, en venant à Paris pour la der- nière fois, forcé d'attendre des chevaux dans un village, il s'était beaucoup amusé à écouter une parade en plein vent, et n'avait pas dédaigné de payer sa place à une re- présentation de marionnettes.

Quelqu'un lui parlait de son âge et de sa belle santé : — Je me défends, répondit-il gaiement, je me défends tant que je puis !

Quelle bizarrerie dans les destinées ! Martin, qui habi- tait Paris, est allé mourir dans le château d'Elleviou ; et Elleviou a quitté son château pour venir mourir à Paris ! Dans la fameuse journée du 13 vendémiaire, il avait failli périr sur les marches de l'église où il a reçu les derniers devoirs !

Paul SMITH.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de *Jeannot et Colin*.

Rentrée de Chollet et de Mlle Prévost.

Foin de ces critiques dont l'esprit étroit, partial ou ex- clusif se fait un système, n'admet qu'un homme ou deux, ne reconnaît qu'un genre de beauté dans l'art ! Le vrai critique musical doit être riche en sensations comme en appréciations. S'il doit apercevoir tous les défauts d'une école, d'un ouvrage, il doit en percevoir toutes les qua- lités, toutes les nuances. Nous avouons qu'habitué au luxe des modulations et de l'instrumentation modernes, c'était avec une forte prévention que nous nous sommes rendu mercredi dernier à l'Opéra-Comique, pour y en- tendre la reprise de *Jeannot et Colin*. Nous nous atten- dions à des formes vieillies, à une grande monotonie de tonalité, à une plus grande indigence d'instrumentation. Sans être désabusé complétement sur la manière de Ni- colo, dont les opéras ne sont en réalité que des opérettes, nous sommes forcé de reconnaître dans ce compositeur une grande connaissance de la scène, une véritable me- sure de l'opéra-comique ; mais surtout des mélodies fran- ches, vraies, carrées, complètes et tout-à-fait scéniques. On a beau faire, dire, écrire, contester, ce genre de mé- lodie a des droits imprescriptibles, et plaira toujours, non seulement au peuple, mais encore aux gens doués de sen- sibilité, d'un tact fin, d'un savoir reconnu et d'un goût prononcé pour les formes élégantes de l'art.

La pièce, comme on sait, est imitée d'un conte de Voltaire : c'est une leçon de morale banale basée sur un revers de fortune qui corrige un parvenu. Cette donnée est tombée dans le lieu-commun dramatique, depuis que Picard et autres en ont tant usé. Du reste, cet opéra- comédie est bien fait. Le dialogue en est naturel, facile et spirituel. Il renferme des mots d'une naïveté char- mante, entre autres celui de Colette, qui s'écrie en voyant M. de la Jeannotière, qu'elle aimait mieux vêtu en paysan que couvert d'un habit pailleté et coiffé avec de la poudre : Oh ! mon Dieu, qu'il est laid comme ça !

La musique a été reçue comme une vieille connais- sance qu'on s'attend à entendre un peu radoter, mais dont

on aime les causeries. Si l'ouverture est de nulle valeur, le premier duo entre Jeannot et Thérèse est charmant de déclamation et de mélodie ; il semble fait d'hier : c'est le vrai et bon comique musical si difficile à trouver, ainsi que le disait Boïeldieu. Rien de plus original que la composition, au moyen d'un dictionnaire de rimes, de ce madrigal à la Mascarille, des *Précieuses ridicules :*

De mille dards mon cœur se sent atteint,
Et les roses de votre teint
Font croître les soucis de la mélancolie.

Le trio qui dit :

En fait de chant, rien n'est facile
Comme la difficulté,

est un assaut de vocalisation qui prouve très bien cet axiome par antithèse. Le duo du second acte entre Jeannot et Colette, qu'on pourrait appeler le duo de la bourrée, est un petit chef-d'œuvre de grâce naïve, de vérité locale et de sentiment profond. Ce morceau est dans la forme de la vieille et bonne école française dont les grands maîtres n'ont pas dédaigné de s'inspirer, comme l'a fait Meyerbeer dans son duo de *Robert-le-Diable : Ah ! l'honnête homme !* etc., et plusieurs autres morceaux de ses opéras. La romance touchante de Colette dans le même acte est encore de ce caractère : elle a été on ne peut mieux dite, ainsi que le duo dont nous venons de parler, par mademoiselle Darcier, qui a joué et chanté d'une manière charmante ce joli rôle de Colette.

Chollet, qui faisait sa rentrée à l'Opéra-Comique avec mademoiselle Prévost, a été reçu comme quelqu'un qu'on revoit avec beaucoup de plaisir. Il a montré la méthode et le goût parfait qui lui sont habituels, et a même joué le rôle de Jeannot en bon comédien, n'était une prodigalité fastueuse de gestes, dont nous lui conseillons, pour la prochaine fois, d'économiser au moins le tiers qu'il a dépensé de trop. Moreau-Sainti s'est distingué dans le rôle de Colin par sa diction vraie et bien sentie. Madame Thillon et mademoiselle Prévost ont été convenables dans les personnages de Thérèse et de la comtesse.

Nous avons entendu regretter par de vieux amateurs les cordes basses et le médium mordant de Martin, surtout dans le trio sur la facilité qu'il y a de chanter la difficulté. Au reste, l'absence d'une basse chantante bien caractérisée ne s'explique pas à l'Opéra-Comique. Il en résulte une fadeur dans l'exécution vocale de ce théâtre, qui explique son infériorité dans la hiérarchie de nos théâtres lyriques. Qu'il y ait un second théâtre d'opéra-comique, et cet état de choses cessera bientôt ; car la concurrence, c'est la vie dans le commerce comme dans les arts.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

MÉLODIES PAR J. DESSAUER.

(Troisième et dernier article.*)

Il faut vraiment aimer son art, avoir foi et confiance en sa force de compositeur, pour écrire des mélodies dramatiques qui ne sont pas destinées aux retentissements du théâtre. C'est ce courage d'artiste qui distingue M. Dessauer dans la plupart de ses mélodies, que nous avons analysées dans les numéros 5 et 9 de la *Gazette musicale*. On trouve une foule de personnes de l'un et l'autre sexe toujours disposées à vous chanter la romance pur sang, la romance simple, naïve, chaste ou licencieuse, disant des *lieux communs de morale lubrique*, ou tout empreinte d'un parfum de néo-christianisme, comme disent de certains messieurs en langage jeune France ; mais le *lied* de quelque étendue, ce drame intime et concis dans lequel le piano joue un rôle important, celui de l'orchestre, où l'accompagnement est un personnage qui dialogue d'une manière passionnée avec la mélodie ; ce que nous appelons enfin une scène musicale, veut dans celui qui l'exécute une connaissance profonde et bien sentie de l'art du chant, de la déclamation musicale et des finesses de l'harmonie. Ces qualités se trouvent rarement réunies dans un chanteur de salon et surtout de romances. Ce sont cependant ces différentes qualités qu'il faut posséder pour comprendre et bien rendre plusieurs morceaux du recueil de M. Dessauer, et entre autres celui qui est intitulé LE ROI DES ONDINS. Cette belle scène est sœur de celle du *Roi des Aulnes*, de Schubert. C'est le même genre fantastique, ou plutôt c'est la théogonie antique, la vieille mythologie, Europe ou Proserpine au milieu de leurs compagnes cueillant des fleurs, l'une enlevée par Jupiter et l'autre par Pluton, comme chacun sait, pour peu qu'il ait été jusqu'en cinquième dans ses études. Cela prouve que les inventeurs littéraires n'inventent pas grand'chose de notre temps. Quant à nos modernes trouvères, qu'on nommait autrefois des trouveurs, ils cherchent du moins des effets nouveaux en harmonie, et ils en trouvent.

LE ROI DES ONDINS commence par une ritournelle en *la* majeur, mesure à quatre temps, et par des triolets *legati* à la main droite qui peignent on ne peut mieux le balancement des flots, tandis que les huit croches liées aussi à la basse figurent d'une manière consacrée les ondulations de la mer. Ces dessins des deux mains continuent sur la mélodie, qui est franche et bien déclamée. Le moyen de trouver le vrai beau, en musique, c'est d'écrire d'une manière rationnelle, de se maintenir dans les bornes d'un style pur et d'une harmonie sévère, en traitant des choses étranges, en faisant parler des êtres surhumains, en entrant dans le domaine du merveilleux, du fantastique. C'est à ce genre de beautés, de convention si l'on veut, de régularité dans la divagation, de logique dans ce qui pourrait s'en affranchir, d'ordre dans le désordre, que nous devons la grande trilogie musicale de *Don Giovanni*, du *Freyschutz* et de *Robert-le-Diable*. D'autres compositeurs trouvent plus commode de mettre la diffusion, la confusion des idées, la déraison dans la méthode, quand les grands maîtres ont mis la raison dans l'impossible. En un mot, le génie de l'homme créateur s'appuyant sur la fugue, dernière expression de l'art écrit et consacré par les grands maîtres, la fugue d'où naissent la clarté, l'économie, l'unité de la pensée et la pureté, vaudra toujours mieux que l'imagination vagabonde de celui qui, riche de pensées communes, obscures, boiteuses, bruyantes, va chercher ses inspirations dans le chaos, et le reproduit en vous disant insolemment que vous ne le comprenez pas. — Je m'en vante ! est la seule réponse qu'on puisse faire à un reproche pareil.

Sans être à la hauteur des trois chefs-d'œuvre que nous

(*) Voir les numéros 5 et 9 de la *Revue et Gazette musicale*.

venons de citer, la musique de M. Dessauer est profondément sentie et purement écrite. LE ROI DES ONDINS, dont nous a écarté la petite digression que nous venons de faire à propos de la musique fantastique, est un morceau modulé avec autant de hardiesse que de science. Le moment où le génie des eaux s'écrie : *Enfant ! je t'aime ; tu m'appartiens !* est d'un effet puissant et tout dramatique. Quoi de mieux exprimé que : *Toujours dansant, dans les flots il descend ?* N'est-ce pas bien l'eau qui tourbillonne, et les gouffres de la mer qui engloutissent la jeune fille en étouffant ses cris? Et puis, sur un *tremolo pianissimo* tout-à-fait dans le caractère surnaturel de cette ballade fantastique, le thème repris en mineur nous dit que la jeune fille *entre au palais de cristal* en s'écriant :

> Pour jamais adieu, mes sœurs,
> Dans les prés en fleurs ;

Et puis cette riche et belle vision musicale s'éteint, s'évapore en un *perdendosi* mystérieux qui vous laisse surpris et pensif.

La méditation musicale, et qu'on pourrait dire philosophique, intitulée : LES DEUX CERCUEILS, est bien contrastée de la pompe sombre et froide qui entoure le cercueil d'un roi dont la puissance et l'épée ne peuvent rien pour arrêter les ravages de la guerre, et des chants de piété survivant à son trépas. Les sons de la harpe du barde vibrent encore; ils excitent les héros en célébrant leurs victoires. L'accompagnement aérien par triolets semble faire monter la voix du poëte vers le ciel, tandis que la marche harmonique et solennelle dite à la gloire passée du monarque, rappelle le bruit de pierre et de tombe que fait entendre la statue du commandeur dans *Don Juan* en marchant. Cette haute romance a été chantée avec succès dans l'un des derniers concerts de la *Gazette musicale*.

Une romance moins haute, moins pompeuse que *les Deux Cercueils*, c'est la suivante, ayant nom LA SÉRÉNADE. C'est une mélodie toute française, franche, bien accusée, claire, limpide, qui paraîtrait un peu commune si elle n'était accompagnée, ainsi que nous le voyons dans nos romanciers ordinaires, que par l'accord parfait et celui de septième dominante ; mais ici, sous un chant simple et facile, se trouve un accompagnement qui, sans être compliqué de recherches harmoniques, est d'un dessin élégant et soutenu qui semble une voix contre, ou plutôt avec une voix, surtout quand le compositeur invoquant sa romance lui dit, en une jolie *imitation* prise dans l'accompagnement :

> En un rêve change-toi,
> Qui lui parle encor de moi !

Voici encore une de ces navrantes élégies inspirées par l'enfance jouant avec la mort, se confiant avec le sourire sur les lèvres et l'exaltation de ses jeunes idées, aux majestueuses et décevantes ondulations de la mer, ce vaste et mobile tombeau. Un enfant tout naïf croit que les vagues le berceront et le sauveront de ceux qui le frappent, comme un agneau se mettrait sous la protection d'un tigre : il ignore, le pauvre innocent, que *les vagues sont aussi susceptibles de compassion que les hommes dans les temps de guerres civiles*, ainsi que le dit Byron dans la quarante-deuxième strophe du second chant de son poëme de *Don Juan*.

Sur un *allegro agitato* en *si* mineur à quatre temps, M. Dessauer peint encore merveilleusement, dans le *lied* intitulé LE FLOT ET L'ENFANT, la poésie de la mer, son agitation, ses vagues tourbillonnant et soulevées par les vents contraires ; le suicide naïf et prématuré de l'enfant, qui ne trouve pas d'autre moyen dans sa simplicité que d'abandonner sa vie aux flots tumultueux pour échapper aux chagrins de la vie : et l'on rêve tristement au sort de ce pauvre petit, lorsque le compositeur vous le peint si bien, par une espèce de récitatif mesuré, jeté sur le rivage, où

> Son corps glacé repose
> Parmi les joncs tremblants,
> Au souffle aigu des vents.

Ce qui distingue surtout les accompagnements de l'auteur, c'est la logique obstinée de son dessin harmonique. Dans LE CHANT D'AMOUR, romance d'une mélodie gracieuse et facile qui se dira souvent dans les salons, le dessin est aussi régulier à l'œil que doux à l'oreille. Il y a plus de grâce que de science dans ce chant et dans cet accompagnement ; mais il y a de la science aussi à savoir être simple, expressif, sans tomber dans la monotonie mathématique.

M. Dessauer, qui semble avoir pour muses la tristesse et la mélancolie, a bien exprimé encore cette sorte d'éloquence qui précède la mort dans L'ENFANT MOURANT, et dans LA PRIÈRE DU PATRE, tout empreinte du mysticisme et de l'exaltation allemande. Tout cela est riche d'harmonie et de pompe religieuse. Le compositeur a terminé ce recueil de mélodies si variées de tous les sentiments intimes de la vie par une hymne intitulée CONSOLATION DU POËTE. C'est un poëte qui, à défaut de regrets de ses semblables, appelle sur sa tombe toutes les harmonies de la nature qu'il a chantées. Un saint et noble enthousiasme respire dans cette pièce. La mélodie en est franche, le rhythme carré ; les modulations simples expriment bien la tranquillité d'âme du poëte qui voit même dans la mort un sujet de chanter. C'est encore, comme dans *les Deux Cercueils*, de la philosophie en musique. Nous ne sommes point entré dans l'analyse technique de ces dernières pièces, car l'esthétique s'accommode mal quelquefois de la dissection musicale ; et nous savons d'ailleurs que l'épiderme de l'artiste qui frémit de plaisir sous l'éloge réitéré, se révolte à l'aspect du scalpel de la critique. Le musicien conteste l'utilité de l'anatomie musicale, comme l'écrivain conteste celle de l'anatomie littéraire. Trop heureux le critique qui, après avoir largement distribué la louange, ne se voit pas contester la justesse de ses remarques, n'entend pas nier souvent en règles grammaticales, ou en syntaxe musicale, comme en arithmétique, que deux et deux font quatre ! En un mot, si vous voulez conserver de bonnes relations avec un compositeur, abstenez-vous de signaler quelque *fausse relation* dans une de ses productions. Au reste, nous n'avons remarqué dans celles dont nous venons de parler que quelques erreurs de gravure que les personnes qui se procureront l'œuvre de M. Dessauer, et le nombre en sera grand, rectifieront facilement. Ce recueil de mélodies plaira aux amateurs de musique sérieuse et gracieuse tout à la fois : c'est de la musique inspirée et bien faite.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Naples, 11 mai 1842.

Après une fermeture de dix-huit jours à l'occasion du miracle de saint Janvier, fermeture qui se renouvelle deux fois par an au grand ennui des étrangers attirés à Naples par le beau ciel, les trésors de Pompeï et des Studj, et l'ancienne renommée de San-Carlo, les théâtres ont rouvert, mais avec des troupes incomplètes, la réouverture *légale* n'ayant lieu qu'au 30 de ce mois.

San-Carlo a offert à son public clair-semé *le Nozze d'un guardia marine*, ballet comique, les deux premiers actes d'*il Proscritto*, dernier opéra de Mercadante, et le grand ballet d'action *la Zingaro*. La Gruitz a remplacé la Marini, la Marietta-Taglioni a succédé à la Buccini comme contralto. Les deux ténors sont restés les mêmes, Basadonna avec son excellente méthode et sa voix déjà usée, Fraschini avec sa belle voix inculte et son avenir incertain.

Le Fondo a rouvert le 9 avec *l'Avaro*, opéra-bouffe en deux actes, musique de Savj, et *Idamea*, ballet à spectacle de Giovanni Briol. C'est madame de Varny qui chantait la partie de la prima donna dans *l'Avaro*. Elle n'a pas été applaudie. Madame de Varny n'est engagée que jusqu'au 27 août. Nous aurons la Ronzi-Debegnis du 30 mai au 20 juillet, la Tadolini du 20 juillet à la fin du carnaval. La Strepponi chantera à partir du 1er octobre prochain. La Marietta-Taglioni (contralto) est immensément moins forte que la Buccini sa devancière; en revanche nous avons en remplacement du basso Collini un chanteur éprouvé dont la Scala a vivement applaudi la belle voix et le bon goût, Felippo Coletti. Les premiers danseurs seront Antonio Guerra et Elena Grekowska, les premiers mimes, comme l'an dernier, Luisa, Colombon, Briol et Girolamo de Mattia.

San-Carlo promet à ses abonnés cinq opéras, dont trois écrits expressément pour Naples par Giovanni Pacini, l'auteur de *Saffo*, *Giuseppo Lillo* et *Ales Curmy*, et deux choisis parmi ceux qui ont obtenu des succès sur d'autres scènes. San-Carlo promet encore quatre ballets en cinq actes. Tout cela, vous le voyez, n'est pas très brillant, ne rappelle guère la vieille renommée qui nous valait autrefois les sympathies universelles... Les théâtres royaux étaient alors en meilleures mains! Le Teatro-Nuovo va bien. Une Française, mademoiselle Wilmot, y obtient un succès mérité. La David y fait toujours merveille. Un jeune ténor et un basso débutant dans la carrière s'y font justement applaudir. Le Teatro-Nuovo déploie une grande activité dont il est juste qu'il recueille les fruits; il aborde *crûment* les plus beaux ouvrages de Rossini, Bellini, Mercadante et Donizetti. Il s'occupe en outre de monter plusieurs opéras nouveaux expressément composés pour lui.

Bruxelles, 16 mai 1842.

On accuse, et peut-être non sans quelque raison, la Belgique d'être la terre classique de la contrefaçon. On assure, et je ne vous cacherai pas que ce n'est point tout-à-fait à tort, que nous imitons avec obstination tout ce qui se fait à Paris. Ce que j'ai à vous apprendre vous confirmera dans cette opinion, à laquelle, pour l'honneur du pays, j'eusse mieux aimé pouvoir vous faire renoncer. Nous avons maintenant des concerts gratuits offerts par un journal de musique à ses abonnés, dans le genre de ceux que le premier vous avez organisés. Le journal qui vous a imité ici, se publie sous le titre de *la Phalange artistique*. Son premier concert, donné dimanche dernier dans une très belle salle appartenant à l'une de nos sociétés particulières, et contenant plus de deux mille cinq cents personnes, quoique cette feuille n'ait pas deux cents abonnés, et imite en cela certaine feuille peu musicale de Paris, qui distribue cinq ou six mille billets pour ses concerts, a causé une vive rumeur parmi nos amateurs de musique. Le *Stabat* de Rossini faisait seul les frais du programme. Je vais vous prouver que nous ne nous bornons pas toujours à contrefaire; à la vérité une édition du dernier œuvre de Rossini a été publiée par un éditeur de Bruxelles; mais elle présente cette nouveauté, que les paroles latines ont été traduites et mises en vers français par un de nos poëtes. Pourquoi faut-il que j'ajoute que cette innovation est du plus mauvais effet? On traduit un poëme d'opéra, un oratorio, parce que l'oratorio s'écrit en langue vulgaire; mais on ne traduit pas une prière, une hymne reconnue, adoptée par l'église. Chacun est censé avoir l'intelligence des textes sacrés. Une autre considération qui devait également arrêter le poëte dans son étrange entreprise, c'est que les paroles latines sont, à cause du grand nombre de voyelles finales, beaucoup plus favorables à la musique que ne l'est la langue française. La traduction de notre compatriote avait été distribuée dans l'auditoire avec le programme du concert. Une comparaison dont l'idée est venue à tout le monde l'a complètement discréditée : on n'a pas pu s'empêcher d'y voir une imitation, quant à la forme et au style, des anciennes complaintes de *Fualdès* ou du *Juif errant*.

Laborde, que vous avez eu à la Renaissance et qui est notre premier ténor; Herman-Léon, basse-taille qui ne serait pas déplacée à l'Opéra; madame Duflot-Maillard et Guichard ont chanté les solos du *Stabat*. Les deux premiers ont de belles voix et se sont fort bien acquittés de leur tâche; madame Duflot-Maillard est bonne musicienne, et s'est adroitement tirée d'affaire là où la difficulté qu'elle éprouve à monter pouvait compromettre son succès. Quant à madame Guichard, vous la connaissez pour l'avoir vue à l'Opéra-Comique, et vous savez combien peu elle est propre à chanter de la musique d'un style élevé. Sa voix manque absolument de sérieux, si je puis m'exprimer ainsi; on croit toujours lui entendre dire un couplet de vaudeville. Dans la fugue (n° 10) elle a perdu dès le début le fil du discours musical, et jusqu'à la fin du morceau elle a fait de vains efforts pour le ressaisir. A part les erreurs de madame Guichard et ses trop nombreuses infractions aux lois de la justesse, l'exécution vocale a été convenable. Il n'en a pas été de même de l'exécution instrumentale. Je vous le donnerais en mille pour deviner à quel expédient on a eu recours pour accompagner les chanteurs en l'absence des parties d'orchestre que l'on n'avait pas. Figurez-vous qu'on a conçu l'idée barbare d'employer un instrument à lames métalliques du genre des *physharmonica*, dont les sons incisifs et nasillards ont mis à un long supplice les oreilles quelque peu délicates. Je vous assure que le *Stabat* accompagné par des mirlitons n'eût pas causé une impression plus grotesque et plus désagréable. Ce n'était plus le *joli Stabat*, comme l'a si spirituellement appelé Jules Janin; c'était un ensemble presque burlesque, fort pénible à entendre, bien que les chanteurs fissent bravement leur devoir. Le nom de Rossini méritait plus de respect que cela. Du reste, je trouve qu'on a singulièrement abusé, depuis six mois, de ce nom célèbre, à propos d'un ouvrage auquel l'auteur de *Guillaume Tell* est assurément bien loin d'attacher l'importance qu'on a prétendu lui donner. Si Rossini retrouve encore parfois un peu de la gaîté et de l'esprit sarcastique que nous lui avons connu, il doit rire dans sa barbe du bruit qu'on fait de cette production, à laquelle il ne croyait pas tant d'honneurs réservés. Nous avons une trop haute opinion de la valeur actuelle de l'illustre artiste pour croire qu'il se soit mépris lui-même sur la portée de son œuvre. L'homme qui croit avoir fait un chef-d'œuvre est un homme fini; les chefs-d'œuvre se font, comme la prose, sans le savoir.

Nous avons, depuis quinze jours, une troupe italienne dont les représentations sont médiocrement suivies, par la raison qu'elles ne méritent pas de l'être davantage. Il y a chanteurs italiens et chanteurs italiens, comme il y a fagots et fagots; par malheur, il est plus difficile de se procurer de bons chanteurs que des fagots de la meilleure qualité. C'est la troisième compagnie d'artistes ultramontains qui nous visite depuis deux ans. Si nos amateurs n'avaient pas entendu dans des concerts Rubini, madame Persiani et l'incomparable Malibran, ils seraient portés à croire que le chant italien est une mystification. La première troupe vint à une époque où les théâtres de Bruxelles venaient de fermer par suite de mauvaises affaires. Faute d'autre spectacle, et l'attrait de la nouveauté aidant, le public se porta avec assez d'assiduité à une vingtaine de représentations, pour que l'impresario emportât une somme fort ronde. Ce résultat devait provoquer le retour d'une tentative du même genre; en effet, l'année suivante, nous eûmes une nouvelle troupe italienne. Cette seconde compagnie était pire que la première; le seul sujet un peu distingué dont l'entrepreneur eût réclamé la coopération, était le ténor Mirate; encore n'arriva-t-il que pour les dernières soirées. La spéculation fut désastreuse, et le malheureux qui l'avait entreprise expie en ce moment son erreur dans la prison pour dettes où le retiennent ses créanciers. L'impresario actuel sera-t-il plus heureux? Je le désire pour lui; mais ses affaires ne prennent pas une tournure favorable. Jusqu'à cette heure, c'est en vain qu'il a ouvert au public les portes du théâtre; le public profite des belles soirées du printemps pour se promener, et les artistes italiens chantent devant des

loges vides. C'est ainsi que *Norma* et *I Puritani* ont été joués la semaine dernière.

On nous annonce les débuts de mademoiselle Kunts, cantatrice qui vient remplacer mademoiselle Julian, et d'un ténor d'opéra-comique que l'on vante d'avance. Je vous ferai savoir quels en auront été les résultats, et ce que nous devons attendre de notre troupe lyrique pour l'année théâtrale dans laquelle nous entrons.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Favorite*, pour les dernières représentations de Duprez et Barroilhet avant leur congé.

*** Raguenot a chanté mercredi dernier le rôle de Fernand-Cortez presque à l'improviste, et quoique d'après les termes de son engagement il dût au préalable s'essayer dans *les Huguenots* par le rôle de Raoul. C'est un acte de zèle dont il faut lui tenir compte; mais pourquoi Massol a-t-il renoncé au rôle de Fernand-Cortez, l'un des plus beaux fleurons de sa couronne?

*** Vendredi, au troisième acte de *la Juive*, mademoiselle Nielsen, jeune danseuse danoise, a débuté dans un pas de deux avec Petitpa, et s'est montrée digne par sa légèreté, sa grâce tout aérienne des bravos qu'elle a obtenus.

*** Mademoiselle Bellon, première danseuse du théâtre de Bordeaux, vient d'être engagée à l'Opéra, et doit bientôt débuter dans *Giselle*.

*** On dit que la santé de madame Jenny-Leplus s'améliore de jour en jour, et que le théâtre en conçoit déjà l'espérance d'une prochaine rentrée.

*** Le Théâtre Allemand, dont les représentations ont été interrompues par des causes d'une nature aussi étrange qu'imprévue, doit mardi prochain, 21 mai, en donner une, qui se composera de *Fidelio* et de 2 actes du *Nachtlager von Granada*. Le produit en sera consacré à procurer d'indispensables secours au personnel de la troupe. Quatre-vingts personnes venues d'Allemagne sur la foi d'un traité, se trouvent sans ressource et presque sans asile. Il n'est pas douteux que le généreux empressement du public parisien ne répare autant que possible les fautes d'une direction imprévoyante, et ne fournisse à de malheureux artistes les moyens de retourner dans leur pays. L'attrait du spectacle entrera pour sa part dans cet acte de sympathie nationale.

*** La fête de Saint-Philippe a été célébrée avec pompe à Rome, le 1er mai, dans l'église Saint-Louis des Français. La messe en musique était de la composition de M. Basin, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. L'ambassadeur de France assistait à cette cérémonie, ainsi que plusieurs membres du corps diplomatique.

*** L'*Antigone*, de Mendelssohn, a eu trois représentations successives au petit théâtre de Berlin; il y avait foule. LL. MM. assistaient à la seconde représentation. La musique de Mendelssohn fait beaucoup d'effet; on a surtout beaucoup applaudi les chœurs, qui sont très bien chantés par les principaux artistes du théâtre. Cet opéra est d'une exécution plus fatigante que celle des ouvrages modernes, parce que tout se suit sans interruption pendant deux heures et demie. Le théâtre a été particulièrement arrangé pour ces représentations, et on a été obligé d'ôter trois banquettes du parquet pour arranger le thymèle et les autres attirails scéniques dont on a besoin pour se conformer aux usages des anciens.

*** Un des compositeurs les plus justement célèbres de l'Allemagne, M. Aloys Schmidt, si connu en France par ses études, qui sont devenues le *vade-mecum* de tous les professeurs et de tous les élèves, est à Paris en ce moment, et nous quittera sous peu de jours pour revenir vers l'hiver, et pour se fixer, dit-on, tout-à-fait à Paris. C'est une excellente acquisition pour la capitale des arts, car Aloys Schmidt est non seulement pianiste et compositeur de premier ordre, mais un grand chef d'orchestre qui a composé et non publié un grand nombre de symphonies, oratorios, messes, et beaucoup de trios, quatuors, sestetti et autres morceaux pour le piano que le public sera curieux de connaître.

*** La prima-donna de Gênes, mademoiselle Fanny Goldberg, est douée d'une belle voix; sa méthode est large et se prête à l'expression dramatique. C'est à elle qu'il faut rapporter le succès de *Corrado, conte d'Altamura*, opéra de Ricci, d'un mérite très secondaire, que le théâtre Carlo-Felice se plaît à qualifier de *rinomato dramma lirico*. Les autres artistes chantants de Carlo-Felice sont d'une parfaite médiocrité. Le ballet au contraire présente un ensemble tout-à-fait satisfaisant.

*** Le sixième concert de la Société philharmonique a été très brillant. M. Planque et mademoiselle Destrées dans la partie vocale; MM. Blancou, Garimond, Miramont dans la partie instrumentale, ont enlevé tous les suffrages. La symphonie concertante pour quatre violons a produit le plus grand effet; elle a été exécutée par MM. Armingaud, Leclère, Joignant et Guerreau. L'orchestre, dirigé par M. Loiseau, a exécuté avec vigueur l'ouverture du *Jeune-Henry*. M. P. Bonjour a été charmant dans ses chansonnettes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Le Mans*, 12 et 13 mai. — Festival pour l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle. — La première soirée consacrée à la musique religieuse a commencé par une marche funèbre de Beethoven. Dans le *Stabat* de Rossini qui suivait, l'air de ténor a été supérieurement dit par Alexis Dupont; mais nous ne saurions admirer un couplet qui ressemble à un *aria di bravura* pour exprimer des paroles d'une simplicité si touchante. L'air de soprano *inflammatus et accensus* est d'une fraîcheur ravissante; il a été parfaitement chanté par mademoiselle Lia Duport; mais il n'y a rien dans cette musique qui rappelle le jour du jugement. Le morceau le mieux exécuté, sans contredit, a été le duo entre mademoiselle Lia Duport (*soprano*) et madame Yweins (*mezzo-soprano*). — La seconde soirée était un concert qui n'a laissé rien à désirer. La symphonie en *ut* mineur de Beethoven a été exécutée par la Société philharmonique, avec un ensemble et une vigueur qui ont dû satisfaire l'artiste éminent qui dirigeait l'orchestre, M. Tilmant. L'ouverture d'*Oberon* a été non moins brillante. Parmi les morceaux de chant, un air d'*Iphigénie en Tauride* a été dit avec une grande pureté et souvent avec vigueur par Alexis Dupont; nous mentionnerons encore l'air du *Guitarero* de M. Halévy, chanté par madame Yweins, avec un sentiment exquis, ainsi que la manière ravissante dont mademoiselle Lia Duport a dit sa partie dans un duo d'*Il Barbiere*. On ne saurait montrer plus de finesse dans l'expression, plus de suavité dans le chant; sa méthode exquise la fait triompher de toutes les difficultés, et rarement la malicieuse *Rosine* a eu une plus habile interprète. Dans l'air du *Cheval de bronze*, surchargé de fioritures, mademoiselle Lia Duport a encore fait preuve d'un talent réel. Nous ne dirons rien de nouveau en applaudissant à l'admirable talent de M. Franchomme; comme auteur et exécutant, il a réuni tous les suffrages.

(Extrait du *Courrier de la Sarthe*.)

*** *Marseille*, 8 mai. — Peu de jours se sont écoulés depuis la clôture de l'année théâtrale, et déjà les portes de notre Grand-Théâtre sont ouvertes de nouveau aux dilettanti marseillais qui ont entrepris la tâche difficile d'arracher à notre ville sa fâcheuse réputation d'insouciance pour les arts. — Donizetti avait eu les honneurs de la clôture; c'est encore Donizetti qui a recueilli ceux de la réouverture. — La *Favorite* venait de recevoir les couronnes et les bouquets qui proclamaient hautement la satisfaction publique pour une année honorablement remplie, et déjà *Lucie* s'est offerte à nous avec toutes les illusions et les espérances fabuleuses d'une année qui commence.

*** *Lyon*, 13 *mai*. — Tamburini, le célèbre chanteur du théâtre royal Italien, est retenu à Bourg par une indisposition qui ne lui permet pas de continuer son voyage pour l'Italie.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*. Madame Frezzolini-Poggi s'est complètement relevée dans le rôle de *Lucrezia Borgia*, qu'elle a joué après celui de *Beatrice*. Tout-à-fait remise de sa récente indisposition, elle a déployé une voix dont la pureté, l'énergie, ne se sont pas une seule fois démenties. Poggi, le mari de la célèbre cantatrice, a partagé son succès dans le rôle de Gennaro. C'est Lablache qui remplissait celui de don Alfonso, créé par Tamburini. — Mario continue d'être en querelle avec la direction, à cause d'une indisposition que la direction ne juge pas suffisamment constatée. — *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, vient d'être supérieurement exécutée à Covent-Garden par la troupe allemande, et notamment par Staudigl et madame Stockel-Heinefetter.

*** *Bruxelles*, 12 *mai*. — Thalberg, le célèbre pianiste, a passé ici quelques jours: il est parti pour Londres où des engagements l'attendaient. La saison musicale de cette ville écoulée, il se

rendra sur les bords du Rhin, et donnera pendant l'été des concerts dans les villes de bains. Thalberg viendra à Bruxelles au mois d'octobre, et s'y fera entendre dans un grand concert; il parcourra ensuite la Hollande, où l'on n'a pas encore entendu ce grand artiste.

— L'administration du théâtre de la Monnaie avait eu l'intention de monter le *Stabat* avec les parties d'orchestre écrites par Rossini, et qui ont servi aux *Italiens*; mais M. Troupenas, *seul* possesseur du travail de l'auteur du *Barbier*, dont aucune copie n'a encore été faite, ayant élevé trop haut ses prétentions, les administrateurs ont dû renoncer à ce projet.

*** *Allemagne.* — On a eu l'heureuse idée de choisir dans les ouvrages des meilleurs poëtes les pièces propres à être mises en musique; elles sont rangées sous trois rubriques: lieder et chants; romances, ballades et légendes; lieder et chants populaires. C'est un répertoire où le compositeur peut prendre ce qui convient à ses goûts et au genre de son talent sans avoir besoin de feuilleter une bibliothèque. Ce recueil se publie à Darmstadt sous le titre de *Deutscher Saenger Saal* ou salon des chanteurs allemands.

*** *Vienne.* — L'opéra de Donizetti, les *Martyrs*, que l'on joue au théâtre de la porte de Carinthie, sous le titre: *les Romains à Mélisone*, se maintient au répertoire. Les quatre actes du livret français ont été réduits à trois. Mademoiselle Lutzer, que nous espérions entendre à Paris, chante le rôle de Pauline. *Le Panier fleuri* de M. Thomas a été également traduit en allemand; à Vienne, ce petit acte a obtenu un succès d'estime. Au Burgtheater, mademoiselle Cerrito a eu un grand triomphe dans *la Sylphide ressuscitée*, ballet nouveau de M. Vestris.

*** *Brunn.* — Le *Stabat Mater* de Rossini a été exécuté ici et n'a pas obtenu de succès.

*** *Prague.*—La Polka est la danse à la mode; parmi les compositeurs c'est à qui écrira des polkas. Il y a la polka de Lemberg et de Ragoczi, par Jean Prochaska; la polka de Sainte-Cécile et la polka de Carnaval, par Jean Pospichil; la polka des Dahlias, de la Fidélité, des Dames, de Londres, etc.; enfin un bouquet de polkas sous le titre de Lis, Giroflée, Myosotis, Jasmin, Bluets et Violettes. Le 14 mai on a récité une pièce de vers intitulée *Infortune et espérance de Hambourg* au théâtre Koenigstadt de Berlin. L'Académie de chant de cette ville exécutera incessamment la musique que le prince Radziwill a composée pour le *Faust* de Gœthe; le produit de la soirée est destiné aux incendiés de Hambourg. Dans le même but M. Claro Schumann donnera un concert à Leipsig.

*** *Dusseldorff.*—Le 24 mai un grand festival aura lieu sous la direction de M. Mendelssohn; il sera assisté dans ses fonctions par M. J. Rietz, chef d'orchestre à Dusseldorf. Parmi les virtuoses qui s'y produiront on cite M. Ernst, madame Pirscher, cantatrice du Théâtre Grand-Ducal de Darmstadt, et Mlle Kreutzer, la fille de M. Kreutzer, directeur de musique à Cologne, etc.

*** *Madrid*, 9 *mai.* — La *Lucie* a été applaudie à l'ambassade anglaise, ainsi que la senora de Scott, qui a chanté avec une voix céleste (*tan celestialmante*). On prépare la *Sonnambula*, qui sera pour elle et le senor de Arcos un nouveau triomphe. L'arridu senor Vega va donner une nouvelle impulsion au *Lycée artistique*. Le musée lyrique s'ouvrira probablement le 15 de ce mois par une pièce de l'ancien répertoire, *Lo que son mugeres* (*Ce que sont les femmes*).

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

BURGMULLER. Rondo-valse sur Frère et Mari.	4	50
— Valse de Frère et Mari, en feuille.	2	»
— Op. 72. Rondino-valse sur une valse de Lafont.	5	»
— *Idem* sur Carmagnola.	5	»
CRAMER. Un moment de loisir.	5	»
— Mazurka.	3	75
DUMOUCHEL. Les feuilles volantes. Nº 1. Étude.	2	»
Nº 2. Mazurka.	2	»
GOETSCHY. Op. 22. Fantaisie sur deux romances de madame Molinos-Laffitte.	5	»
— Op. 25. Mignardises, douze morceaux faciles de divers auteurs, 2 suites. Chaque.	7	50
HUMMEL. Variations sur un thème favori des Deux Journées de Cherubini.	5	»
HUNTEN. Op. 116. Variations sur Frère et Mari.	5	»
HALL. Romance sans parole.	4	50
— Toi et moi, de Masini, transcrite pour piano.	4	50
— Romance de Beatrice di Tenda, pour piano.	4	50
HERZ (H.) Trois morceaux élégants : n. 1. Air russe, n. 2. Motif de Bellini, n. 3. Barcarolle de Donizetti. Chaque.	5	»
— Six petits airs faciles.	5	»
LACOUT. Op. 4. Trois bluettes.	5	»
— Op. 5. Fleurettes.	5	»
— Op. 6. Trois valses brillantes.	5	»

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 22.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 29 mai 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



SEPTIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 17 mai 1842.

MONSIEUR,

J'ai promis de parler dans cette lettre des Conservatoires d'Italie, c'est-à-dire de ceux qui existent encore à Milan, à Bologne et à Naples; car Venise, qui en possédait autrefois plusieurs, n'en a plus, et Naples en a réduit le nombre à un seul.

Je vais, monsieur, marcher sur un terrain brûlant, plus dangereux encore que celui sur lequel je me suis hasardé dans mes lettres précédentes; car non seulement je dois toucher aux causes fondamentales de la situation actuelle de la musique en Italie, mais, quelle que soit ma retenue, il me faudra citer quelques noms, effleurer conséquemment des amours-propres. Peut-être, si je dis tout haut ce qu'on m'a dit en secret, ou plutôt ce que j'ai vu, serai-je exposé à des démentis comme celui que m'a donné récemment un respectable vieillard, conduit, par la crainte d'être compromis, à désavouer par écrit ce qu'il avait dit dans la conversation intime. Quoi qu'il en puisse être, je dirai pourtant la vérité, comme je l'ai dite précédemment. Je la dirai, parce que je crois qu'il est toujours utile qu'on la sache; parce qu'elle seule peut éclairer les Italiens sur la dégradation dont l'art est frappé chez eux, et faire trouver des ressources pour le régénérer. Je la dirai par amour pour elle, sans crainte des préventions que son énoncé peut faire naître contre le narrateur, sans espoir que les motifs de ma sincérité désarment ceux qu'elle pourrait blesser.

Milan, qui avait eu à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe une école célèbre de musique, dirigée par Gafori, ne suivit pas le mouvement de Naples et de Venise dans la formation des Conservatoires. La pensée d'une école de ce genre ne vint qu'après l'institution du royaume d'Italie par Napoléon. A la demande du prince Eugène Beauharnais, ce fut Asioli qui l'organisa. Asioli, compositeur gracieux, artiste doux et modeste dont les études n'avaient pas été fortes, mais qui rachetait par l'intelligence ce qui lui manquait par le savoir, sut imprimer au Conservatoire de Milan une bonne impulsion dès son origine. Le vice-roi l'avait fait son maître de chapelle; mais, par des motifs inconnus, il ne lui donna que le titre équivoque de *Censeur des études* du Conservatoire, au lieu de celui de *Directeur*, qui emporte l'idée d'un pouvoir plus étendu, sans lequel il est impossible d'arriver à de grands résultats dans une école d'art. Toutefois, la position particulière d'Asioli près du vice-roi, et

la faveur dont il jouissait à la cour, donnaient à son action sur l'école qu'il dirigeait plus de puissance que n'en ont eu ses successeurs. Il écrivit la plupart des ouvrages élémentaires destinés à l'instruction des élèves, et groupa près de lui quelques bons professeurs, tels que Minoya pour le chant, et Rolla pour le violon.

Après la retraite d'Asioli, en 1813, le compositeur Federici lui succéda, et montra peu de talent dans la direction artistique de l'école. Quoiqu'il ait conservé son emploi de censeur du Conservatoire pendant quatorze ans, ses produits furent de peu de valeur. Mort en 1827, il eut pour successeur Basily, autrefois maître de chapelle de Lorette, et homme de talent dont j'ai parlé dans mes lettres précédentes. A peine installé, Basily jugea sa position, et vit que son pouvoir et son influence ne lui permettraient pas de réaliser les améliorations qu'il s'était proposées. Dès lors il prit en dégoût cette position qu'il avait recherchée. La mort de Fioravanti ayant laissé vacante la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, elle lui fut offerte, et il s'empressa de l'accepter et de donner sa démission de celle de censeur du Conservatoire de Milan.

M. Vaccaj, son successeur, est le censeur actuel de cette école : cet artiste est l'auteur de *Giulietta e Romeo*, de *Zadig*, et de plusieurs autres ouvrages joués avec succès en Italie. Connu à Paris comme professeur de chant distingué, il y a vécu environ dix-huit mois, et y a pris connaissance de l'excellente exécution de l'orchestre du Conservatoire ; enfin il a pu y comprendre le mouvement artistique qui donne à Paris la suprématie sur toutes les villes de l'Europe, malgré les causes qui y dégradent l'art de mille manières. On pouvait donc croire qu'encore pénétré des traditions qu'il venait de recevoir, M. Vaccaj en apporterait l'esprit dans ses nouvelles fonctions; mais, ainsi que je l'ai dit, il n'y a ni assez de pouvoir, ni assez d'indépendance, ni assez de considération attachés à la place de censeur des études du Conservatoire de Milan, pour que celui qui occupe cette place puisse ranimer l'existence languissante de l'école. M. Vaccaj comprend sa fausse position, comme Basily avait compris la sienne ; mais plus résigné, il s'y soumet. Ses fonctions sont plutôt celles d'un administrateur que de l'homme qui doit imprimer l'impulsion artistique. Ce n'est même pas lui qui donne les leçons de composition, mais M. Pierre Ray, vice-censeur depuis long-temps. Elève de Sala et de Picini, M. Ray a parcouru aussi la carrière du compositeur dramatique. C'est un fort bon homme qui a de bonnes traditions d'école, mais qui s'est un peu endormi comme la plupart des musiciens italiens de l'époque actuelle.

Le pouvoir réel, le titre de directeur et la haute administration du Conservatoire de Milan sont dévolus au comte Borromeo, descendant de l'illustre famille qui a donné la naissance à saint Charles Borromée. Le comte est un de ces amateurs zélés qu'on retrouve encore çà et là dans quelques grandes villes d'Italie; on m'a assuré qu'il supplée quelquefois de sa bourse à l'insuffisance des ressources du Conservatoire. C'est lui qui correspond avec le gouvernement autrichien pour tout ce qui intéresse l'administration de l'école, et qui lui adresse les demandes d'augmentation de subside ou les modifications d'organisation et de réglement; mais sa correspondance sur ces matières doit être accompagnée de rapports, de mémoires, ou de propositions motivées du censeur.

La partie contentieuse de l'établissement est confiée à un économe, sous la direction du comte Borromeo, qui fixe le budget de la dépense, et le soumet à l'approbation du gouvernement. Au commencement de chaque mois, l'économe présente au directeur le tableau de sa gestion dans le mois précédent, et la situation de sa caisse : cette situation est arrêtée par le directeur.

Le patronage d'un homme haut placé dans l'ordre social, et en même temps ami des arts, est sans doute fort bon en soi, et ne peut qu'être utile à une école dont les besoins réclament incessamment les secours et la protection du gouvernement ; mais lorsque cette école a, comme le Conservatoire de Milan, un directeur, censeur, tout ce qu'on voudra, chargé spécialement de la direction artistique, il faut que celui-ci ait le pouvoir de mettre en évidence sa personnalité, si l'on veut qu'il exerce une influence salutaire sur les maîtres et les élèves. Il faut qu'il puisse faire ce qu'il juge bon, et que ce qu'il fait soit reconnu légal, par cela seul qu'il le croit utile. Si, au contraire, il est dans une position subordonnée ; s'il doit toujours se borner à proposer, à faire des rapports, et à attendre long-temps les décisions de l'autorité ; si enfin ses subordonnés savent qu'on peut appeler des siennes, et que celles-ci sont sans force, quel que soit leur mérite, il ne pourra parvenir à des résultats satisfaisants; il s'usera, et perdra inévitablement sa considération dans l'impossibilité de réaliser ce qu'on attendait de lui. L'ordre d'une administration régulière, malgré son utilité, n'est que l'accessoire dans une école d'art ; il n'y a de productif que la haute capacité du chef artiste : il est donc indispensable que cette capacité jouisse de la plus grande liberté dans son action. Il serait d'autant plus nécessaire que le censeur du Conservatoire de Milan eût le titre de directeur, et que la direction lui appartînt réellement, en un mot, qu'il pût régler souverainement tout ce qui est du domaine de la musique, que l'obligation d'envoyer à Vienne ses propositions fait ajourner à long terme la solution de la plupart des questions qui se présentent. N'en doutez pas, monsieur, c'est l'absence de ce pouvoir qui, à Milan comme à Naples, est la cause de l'état de marasme où languissent les Conservatoires.

Les élèves de celui de Milan sont logés et nourris dans l'établissement. Ils sont au nombre de cinquante, savoir : vingt du sexe féminin et trente garçons. Les deux sexes sont séparés, et ne se réunissent que dans les répétitions et dans les exercices publics.

Vingt-quatre élèves sont entretenus et font leurs études aux frais du gouvernement; quelques autres obtiennent des demi-pensions et payent le surplus; le reste est admis moyennant six cents francs de rétribution annuelle. Pour cette somme, ils reçoivent les leçons de solfége, de chant, ou de l'instrument qu'ils ont choisi, sont nourris, couchés, chauffés, habillés, et ont à leur disposition tous les objets nécessaires à leurs études.

Aucun élève externe n'est admis dans l'école. Il résulte de là que les élèves seuls ne sont pas en assez grand nombre pour former un orchestre ni un chœur, et que le Conservatoire ne peut donner de concerts qu'en réunissant tous les professeurs à leurs élèves, et en appelant des auxiliaires du théâtre, quoique l'orchestre ne soit composé que de douze violons, quatre violes, trois violoncelles, et quatre contrebasses avec les instruments à vent, et que le chœur ne compte pas au-delà de trente chanteurs.

Il y a au Conservatoire deux professeurs de violon qui n'enseignent chacun qu'à trois ou quatre élèves. On y

trouve un professeur de violoncelle, un de contrebasse, un de hautbois et flûte, un de clarinette, un de basson, un de cor et trompette, un de solfége pour les garçons, un autre pour les demoiselles, un de piano, un d'accompagnement, un professeur de chant pour les hommes, un autre pour les demoiselles, enfin un professeur de déclamation et de littérature. Le censeur des études est chargé de l'enseignement de la composition, et le vice-censeur réunit les fonctions de professeur d'harmonie et de contrepoint élémentaire à celles de garde de la bibliothèque.

Ces professeurs n'ont que de minimes appointements; le censeur même ne reçoit qu'un traitement de 3,500 livres d'Autriche (environ 2,900 francs) : de là vient que, malgré la sévérité du réglement fait en 1824, les leçons se donnent sans zèle et sans exactitude. Dans la visite que j'ai faite au Conservatoire, quatre professeurs n'étaient point à leur poste, quoique, suivant le règlement, leurs leçons dussent être commencées depuis plus d'une heure.

La durée de ces leçons n'est que de deux heures chaque jour : elles sont terminées à dix heures et demie en été, et à onze heures et demie en hiver. Le réglement prescrit aux professeurs l'obligation de signer un livre de présence à l'entrée comme à la sortie; mais cette mesure n'est pas rigoureusement exécutée, parce qu'on ne saurait par qui faire remplacer ceux qu'on renverrait pour cause d'inexactitude.

Trop de leçons ont été réunies aux mêmes heures dans l'organisation des études du Conservatoire : il en résulte que les élèves qui suivent plusieurs cours sont obligés de partager leur temps entre eux, au lieu de l'accorder tout entier à une seule chose. D'ailleurs, dans les longues journées d'été, toutes les leçons étant terminées à dix heures et demie, ces élèves sont abandonnés à leur propre direction pour leurs études, car la surveillance qu'on exerce sur eux n'est que de simple police. Au Conservatoire de Paris, les leçons se succèdent sans interruption depuis neuf heures du matin jusqu'à trois heures de l'après-midi; à Bruxelles, les journées sont divisées en quatre périodes de leçons de deux heures chacune, depuis huit heures du matin jusqu'à quatre heures de relevée; les cours changent alternativement trois fois par semaine, et quatre cent quatre-vingts élèves répartis dans tous ces cours peuvent recevoir alternativement des leçons de solfége, d'un instrument quelconque, de chant, d'harmonie, ou d'accompagnement et de composition. De cette continuité d'études résulte je ne sais quelle atmosphère de musique où l'émulation est entretenue dans une constante activité. J'avoue que j'ai été péniblement étonné de ne pas trouver cette activité dans les Conservatoires d'Italie, recrutés par une population dont la conception est pourtant bien plus rapide que chez le peuple des Pays-Bas. On y semble dormir, et je ne sais quel air de découragement se fait apercevoir sur toutes les physionomies.

J'ai dit que le nombre des élèves internes, les seuls qu'il y ait au Conservatoire de Milan, ne sont en assez grand nombre ni pour l'orchestre ni pour le chœur. Pénétré de la nécessité d'augmenter les ressources de ces deux éléments fondamentaux des concerts, M. Vaccaj a conçu le projet de cours d'externes qu'on obligerait à se réunir aux élèves internes dans les répétitions et les concerts. Il a proposé ses vues sur cet objet au directeur, qui, je crois, les a transmises au gouvernement; mais Dieu sait si elles seront adoptées. En attendant, la difficulté de pourvoir au payement des artistes auxiliaires, sans lesquels il n'y aurait en réalité pas d'orchestre, rend les répétitions trop rares et les progrès fort lents.

Pendant que j'étais à Milan on se préparait au Conservatoire pour le concert de la distribution des prix : M. Vaccaj voulut bien m'inviter à assister à la dernière répétition générale, et je m'y rendis avec empressement.

Le Conservatoire de Milan a produit autrefois Judith Grisi, qui, sans être une cantatrice de premier ordre, pouvait être avouée par une école. Depuis lors on en a vu sortir la Strepponi, et, si je ne me trompe, la Frezzolini, qui toutes deux sont au nombre de ce que l'Italie possède aujourd'hui de mieux. Je ne sais quel mauvais vent a soufflé sur l'école en ces derniers temps, mais je n'y ai pas entendu une voix qui promît quelque chose pour l'avenir dans la répétition du concert de la distribution des prix, et la faiblesse des lauréats fut pour moi un sujet d'étonnement. Une jeune personne de Munich, protégée, je crois, par la reine de Bavière, était ce qu'il y avait de mieux, quoiqu'il y eût bien des imperfections dans son chant. Tout le reste était au-dessous du médiocre. Le chœur n'était pas meilleur que les solos.

Un violoniste presque enfant excita, parmi les personnes qui assistaient comme moi à la répétition, un véritable enthousiasme. Il me parut doué d'une heureuse organisation; mais je ne lui trouvai ni son ni archet. Si jamais la nature prend le dessus chez ce jeune artiste, il devra refaire lui-même son éducation; car je n'y ai pas aperçu la moindre trace d'une école, c'est-à-dire de principes fondamentaux de l'art de jouer du violon.

M. Vaccaj, qui dirigeait l'exécution, céda la place du pupitre de chef à un jeune homme qui devait battre lui-même la mesure dans une ouverture de sa composition. La musique était faite dans les formes à la mode, peu riche d'idées, et ni mieux ni plus mal écrite que beaucoup d'autres choses dont mon oreille a été rassasiée en Italie. Le jeune compositeur paraissait avoir beaucoup d'aplomb et de confiance dans ses forces, trop peut-être pour son avenir. Au surplus, on ne le peut juger sur un premier essai.

Je n'apprendrai rien à vos lecteurs, monsieur, quand je dirai que j'ai été peu satisfait de l'exécution générale : ils l'ont déjà pressenti; mais ce que je dois dire, c'est que le peu de soin qu'on met dans les répétitions ne permet pas qu'on en obtienne une meilleure. C'est là que j'acquis la conviction que le censeur du Conservatoire n'est pas placé dans une position assez élevée pour imprimer à ceux qu'il dirige la confiance et le respect qui seuls pourraient lui donner les moyens d'opérer une réforme dans l'exécution négligée à laquelle on est accoutumé. M. Vaccaj donnait le mouvement; mais le premier violon croit avoir aussi le droit d'imprimer le sien, en sorte qu'on apercevait à chaque instant une pénible fluctuation qui ne cessait qu'après quelques mesures. Je me souviens qu'un chœur de Haydn fut dit de cette façon deux fois d'un bout à l'autre. Cela s'appelait *répéter*. Pour moi, dès les premiers accords je m'étais persuadé qu'on allait s'arrêter pour acquérir de l'ensemble, de la justesse et de la puissance dans l'attaque; mais il n'en fut rien. Il aurait fallu recommencer vingt fois de certains traits pour les nuances et le fini; et pourtant personne ne parut s'apercevoir que cela fût nécessaire. M. Vaccaj me donna l'explication de cette singulière négligence : pour obtenir une exécution meilleure, disait-il, il faudrait multiplier les répétitions et les faire longues; pour cela il faudrait indemniser les

artistes : or le Conservatoire n'est pas assez riche. Et puis on n'a pas le temps nécessaire pour se livrer à de pareilles études ; car, lorsqu'il s'agit de répétitions, les Italiens ont toujours quelque autre chose à faire. L'amour de l'art n'est pas assez en eux pour leur faire trouver du plaisir dans l'exécution de ce devoir.

Il est facile de comprendre qu'avec des habitudes semblables, il serait bien difficile d'améliorer l'éducation des artistes, des élèves et du public : aussi ne vis-je personne remarquer les imperfections qui me blessaient : on y est si bien accoutumé, qu'on ne conçoit même pas quelque chose de meilleur. Quelques jours après avoir entendu la répétition dont je viens de parler, et qui fut la dernière, je lus à Bologne, dans un journal, des éloges donnés à tout ce que je blâme ici. Suivant le journaliste, tout avait été au mieux dans le concert, et les progrès du Conservatoire ne laissaient rien à désirer.

Dans ma prochaine lettre, je me propose de dire quelques mots de l'école de musique de Bergame, dirigée par le respectable Mayr, et du Lycée musical de Bologne, auquel Rossini s'est chargé de rendre la vie ; puis je vous donnerai de curieux détails sur le Conservatoire de Naples, le seul qui ait survécu aux célèbres écoles dont cette ville fut autrefois dotée.

Agréez, etc.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Revue critique.

Souvenirs de la Reine de Chypre pour le Piano, par C. STAMATY.

En vérité jamais titre ne fut plus exact que celui de ce morceau, dans lequel l'auteur s'est si bien et si largement *souvenu* du bel ouvrage d'Halévy, qu'il y a fort peu d'idées réellement saillantes dont il n'ait tiré parti. Ne craignez pas qu'aucune des mélodies qui vous ont charmé au théâtre vous fasse faute ; ce recueil de choix les reproduit une à une sous vos doigts, sans leur rien enlever de leur grâce ou de leur expression pathétique. Du reste, M. Stamaty semble, comme nous l'avons déjà remarqué à propos de sa *Fantaisie* sur *Richard*, s'être bien promis de procéder autrement que tous les arrangeurs. (Si nous gardons ce terme en dépit des réclamations, c'est que nous n'en savons pas de plus juste et de plus réservé pour parler de ceux qui mettent en œuvre les idées d'autrui.) Ce n'est donc pas à travailler, à varier, à développer, à *traiter* enfin deux ou trois motifs *favoris*, que l'auteur juge bon de s'attacher. Tant d'autres l'ont fait avant lui avec succès, qu'il a cherché sans doute un peu de nouveau ; il nous paraît s'être proposé un but moins vulgaire en accumulant les mélodies originales dans le cadre assez restreint d'un morceau de piano, en les enchaînant par des transitions très rapides, mais tirées avec bonheur des entrailles mêmes du sujet, et en conservant autant que possible la couleur générale de l'ouvrage primitif. Si nous avons bien saisi sa pensée, M. Stamaty a voulu donner en quelque sorte par le rapprochement des *motifs* caractéristiques le plan dramatique de *la Reine de Chypre*. Il a voulu rendre par le souvenir la suite des sensations éprouvées au théâtre. Si ce n'était trop forcer les termes, on pourrait appeler ce morceau un *scenario* musical, à l'aide duquel le lecteur retrouvera les émotions successives du drame. Certes, il serait difficile de poétiser davantage un travail matériel comme celui de l'arrangement. En général on n'a songé qu'à y produire des effets de piano ; on a peu à peu renchéri sur les ressources instrumentales ; après Thalberg et Liszt il n'y avait guère moyen de pousser plus avant le procédé des moyens mécaniques et de la puissance sonore. Le système que M. Stamaty semble adopter n'exclut pas du tout l'emploi de ces effets, et offre l'avantage de séduire l'imagination par le côté poétique, laissé dans l'ombre jusqu'ici.

Une analyse très courte, mais suffisante, fera sentir que ce que nous croyons voir dans ce morceau n'est pas plus une chimère qu'un pur résultat fortuit, puisque la *Fantaisie* sur *Richard* était évidemment conçue dans un esprit analogue.

Dès le début de ce nouvel ouvrage, l'entrée de Mocénigo, ce docile instrument de l'implacable politique de Venise, fixe à l'instant la pensée sur le véritable pivot de l'action. Une réminiscence fugitive du chant des gondoliers entremêle au sombre souvenir du Conseil des Dix l'image poétique de *Venezia la bella*. Puis apparaît la victime tendre et passionnée. Dans ce chant de la mélancolique Catarina, dans ce trémolo murmurant qui rappelle le frémissement des lagunes, dans cette mélodie chaleureuse échappée du cœur des deux amants, et si brusquement coupée par le retour fatal du thème qui caractérise Mocénigo, leur persécuteur, dans tout cela se reproduit l'effet saisissant du poëme, suspendu un instant par le chant des gondoliers. L'air de danse des Cypriotes, la chanson du jeu, et quelques traits de développement aussi rapides que bien placés ramènent aux péripéties théâtrales, que l'auteur fait vivement ressortir en rapprochant le serment des frères d'armes de la période déchirante, *malgré la foi suprême*, où les angoisses de l'amour et du devoir sont rendues avec une hauteur d'expression sans égale. Certes, M. Stamaty ne pouvait choisir, à son point de vue, une mélodie qui pût lui fournir une péroraison plus pathétique : aussi termine-t-elle cet œuvre par une explosion réellement imposante. Peut-être reprochera-t-on à l'auteur cette recherche d'intentions poétiques, et par suite la quantité des motifs qu'il a introduits dans son morceau. Mais qu'importe à ceux qui cherchent un ouvrage d'un effet brillant et sûr ! A un air de danse près, dont l'auteur aurait bien pu se passer, nous ne voyons rien dans ces *Souvenirs* qui ne soit de nature à plaire. Est-on en droit de demander quelque chose de plus à un arrangement bien tourné ? Nous croyons être plus juste en regrettant que M. Stamaty ne fasse pas marcher de front avec ses travaux sur les idées d'autrui quelques productions originales dont on dit tout bas beaucoup de bien.

Maurice BOURGES.

Mazurkas originales pour piano et violoncelle, par M. F. SELIGMANN.

Pendant que le jeune et habile violoncelliste Seligmann répand ses suaves mélodies dans les principales villes du midi de la France, où il donne de brillants concerts, on publie ici une charmante *Fantaisie* dialoguée entre le violoncelle et le piano, sous le titre de *Mazurkas origi-*

nales. Ces chants, qui sont pleins d'originalité et d'une tristesse douce, rêveuse, semblent nous venir de la Pologne mélancolique et opprimée : ce sont comme des élégies nationales. Après une large et belle introduction en *la* majeur, mesure à 12/8, d'une harmonie riche et pompeuse d'à peu près cinquante mesures, dans laquelle le violoncelle et le piano jouent un rôle également brillant, le violoncelle et la basse, main gauche du piano, attaquent à l'unisson une Mazurka franche et bien rhythmée en *la* mineur. La seconde reprise est remplie par le violoncelle, qui chante d'une manière expressive une phrase élégante ; puis vient une *intrata* qui annonce une seconde Mazurka en *ré* majeur ; puis une troisième en *sol* majeur ; et puis, après avoir modulé d'une façon piquante, l'auteur rentre en *la* mineur, ton relatif de son introduction, et termine d'une manière originale ce charmant duo qui est autant un morceau de concert qu'un morceau de salon, ainsi que l'a intitulé le compositeur.

Variations brillantes pour piano et violon, sur les motifs de la Reine d'Un jour;
par MM. Auguste WOLFF et Charles DANCLA.

Puisqu'il y a eu deux Corneille, deux Rousseau, deux Haydn, deux ou trois Kreutzer, qu'il y a deux ou trois Herz, une infinité d'Heller, d'Haller, d'Hiller pianistes, et une foule d'autres frères ou homonymes célèbres, rien ne s'oppose à ce qu'il y ait deux Wolff à réputation, qui jouent du piano, et composent fort bien pour cet instrument. Voici donc venir M. Auguste Wolff qui débute dans le monde musical par une *Fantaisie*, ou *Variations brillantes* pour piano et violon sur des motifs de *la Reine d'un jour*, Fantaisie qu'il a composée ou arrangée avec M. Charles Dancla, jeune violoniste d'un talent agréable. Après une introduction de quelques mesures, le violon attaque le *cantabile* qui précède le premier air chanté par Masset dans *la Reine d'un jour*. Ce même thème est repris, toujours par le violon, et accompagné d'une jolie broderie en triolets que la main droite promène sous la mélodie, pendant que la main gauche fait entendre une harmonie pleine et un *tremolo* d'un bel effet. Douze mesures servant de liaison amènent la *ronde du marin*, chantée aussi par Masset dans l'opéra de M. Adam, et dite ici par le violon, dans la voix duquel elle se trouve on ne peut mieux placée, en *mi* naturel. Le piano débute par la première variation sur ce motif en triolets liés, formée d'un trait élégant, vif, animé, qui se termine par une péroraison en doubles octaves d'un effet puissant. La seconde variation pour le violon est gracieuse et pleine de distinction. La troisième variation est vivement dialoguée entre le piano et le violon. Les *stacati* du violon, répondus par la main gauche du piano, sont accompagnés d'une harmonie riche et arpégée, placée à la main droite; puis cette main droite se mêle au dialogue par un trait brillant en triolets du plus piquant effet, et cette variation se termine par une *cadenza* qui prépare bien un autre motif de l'opéra, en mesure à deux-quatre, jolie romance chantée par le violon. Les auteurs rentrent en *mi* naturel par une polonaise brillante dont les traits sont bien distribués entre le piano et le violon; puis vient le finale en mesure à six-huit dans lequel le violon redit comme en souvenir, et dans ce nouveau rhythme, le motif de la ronde dont nous avons parlé plus haut. La lutte s'engage entre les deux instruments : le piano répond vivement aux interpellations du violon, l'éclipse même parfois sous le feu d'artifice de ses traits brillants, chatoyants, foudroyants ; et enfin une péroraison en mesure à deux-quatre, chaude, animée, termine ce morceau qui place tout d'abord les deux jeunes compositeurs qui l'ont écrit au rang de nos premiers arrangeurs. Le talent dans ce genre n'est pas aussi facile qu'on le croit. Il faut que ceux qui le possèdent sachent mêler beaucoup d'idées à celle qu'ils ne doivent pas obscurcir, mais rendre au contraire plus saillante, en l'embellissant de mille détails accessoires qui valent souvent mieux que le fond. C'est ce genre de talent qu'ont montré au plus haut degré MM. Wolff et Dancla : aussi le succès ne peut leur manquer ; et leurs *Variations brillantes* pour piano et violon seront applaudies fréquemment dans les salons particuliers, comme dans les concerts publics où les amateurs et les artistes se feront un vrai plaisir de les exécuter.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Naples a vu tout récemment un début heureux au théâtre Saint-Charles, celui de madame de Varny, jeune et jolie cantatrice qui avait déjà obtenu des succès à Londres il y a deux ans. Mme de Varny a subi sa première épreuve par le rôle de Lucia. Dès le premier soir, malgré une grande terreur qui paralysait une partie de ses moyens, elle fut rappelée après l'ouvrage ; mais les représentations suivantes ne firent que développer son succès. Notez que cette brillante réussite est fort significative, car elle a eu lieu au milieu d'artistes d'élite : le célèbre Coletti, le meilleur basso qu'ait peut-être aujourd'hui l'Italie, et le ténor Fraschini, sur le compte duquel M. Fétis a porté un jugement si juste, eu égard au point de vue général sous lequel il examine l'art italien dans ses intéressantes lettres à la *Gazette musicale*. La Varny va chanter bientôt *la Festa della rosa*, de Coppola, ouvrage créé par la célèbre Tadolini à la Scala de Milan, en 1836. Ce sera avant peu une des bonnes *prime-donne* que puissent rechercher les grands théâtres, qui, par les pertes de voix de la plupart des artistes renommés, commencent à être aux abois. Les noms *nouveaux* sur lesquels semble devoir compter l'art lyrique italien sont en ce moment : la jolie Fanny Goldberg, qui a tant plu cet hiver à Venise ; la Malvani, miss Clara Novello, dont M. Fétis a aussi écrit un juste éloge ; la Hallez, et deux ou trois autres encore.

A *Rome*, la compagnie envoyée par M. le comte Gritti a parfaitement réussi au théâtre Valle. Le ténor Paneani promet d'être un jour un des meilleurs chanteurs d'Italie ; il a beaucoup d'âme et de goût, et sa voix est fort expressive. La Goggi est une prima donna fort élégante, et d'un talent qui promet beaucoup. La de Rieux a réussi dans la *Gemma di Vergy*, ce qui témoigne que cette jeune transfuge du grand Opéra français s'est vouée à de sérieuses études qui étaient indispensables pour tirer un brillant parti des beaux dons qu'elle a reçus de la nature.

La Goldberg, cantatrice allemande qui s'est distinguée l'hiver dernier à la Fenice de Venise, vient de réussir complétement à Gênes. Déjà de brillants engagements lui sont offerts pour l'hiver prochain. Le frère de cette charmante cantatrice chante avec beaucoup de succès dans les concerts à Milan.

Nous savons de bonne source que des propositions fort élevées ont été adressées à Madrid à madame Viardot-Garcia pour les prochaines saisons. Tout fait espérer que l'Italie possédera bientôt cette jeune et déjà célèbre cantatrice.

Mademoiselle Taglioni danse en ce moment à la Scala avec son succès accoutumé.

Le basso de Lavigne, dont nous avons plusieurs fois annoncé les beaux succès, vient de contracter un engagement de deux ans avec le comte Camillo Gritti, engagement des plus honorables pour le jeune et laborieux artiste qui promet à la France un virtuose distingué de plus. De Lavigne, qui est doué d'une fort belle voix, s'est révélé comme acteur dès ses premiers théâtres ; on a lieu de fonder sur son avenir de fort belles espé-

rances. Son engagement avec le noble impresario de la Fenice lui donne un rang tout-à-fait à part dans l'armée chantante italienne.

A Florence, l'opéra du jeune maëstro Ferrari, écrit avec tant de succès le carnaval dernier, à la Fenice, pour la Goldberg et Coletti, vient d'obtenir le plus beau triomphe. L'on s'accorde généralement, à Florence et à Venise, à citer Ferrari comme celui des jeunes compositeurs italiens sur lesquels on doit le plus compter, avec Verdi, l'auteur de *Naburodonosor*. Ferrari a de la science et de l'imagination : l'harmonie et la mélodie... réunion de dons bien rare! Son *Candiano* fera le tour de l'Italie. Déjà le jeune maëstro est engagé pour écrire l'hiver prochain à Venise sur un nouveau libretto du jeune poëte Perruzzini, dont les débuts dans la poésie lyrique furent si heureux dans le *Duca d'Alba* et *Candiano*.

Une jeune artiste étrangère s'est produite récemment avec le plus beau succès dans le chef-d'œuvre du maëstro Alessandro Nini, *la Maréchale d'Ancre*, chantée à la foire de Tortona, époque où ce théâtre a un rang élevé dans l'échelle lyrique. Cette jeune et habile artiste a obtenu, sous le pseudonyme italien de Maria Corini, un triomphe que chaque représentation résume en chauds applaudissements et en rappels. Tout annonce qu'elle fera une fort brillante carrière.

Dans le grand concert donné à Rome par Ferdinand Hiller pour l'édification du dôme de Cologne, il est un point sur lequel les feuilles italiennes sont revenues à plusieurs fois; c'est l'immense succès qu'a obtenu dans trois morceaux madame Antolka Hiller, la jeune femme du célèbre pianiste et compositeur. Dans l'air de *Grâce* de *Robert-le-Diable*, et dans deux autres morceaux de choix, elle a produit un effet que, sans hyperbole aucune, on peut dire avoir tenu du fanatisme. Madame A. Hiller possède un rare soprano dont elle se sert en virtuose consommée. Cette jeune et jolie cantatrice sera, dit-on, à Paris l'hiver prochain, et on peut être certain à l'avance du grand succès qu'elle y obtiendra à tous les titres. C'est, du reste, une élève du Conservatoire de Paris; son mariage avec Ferdinand Hiller date de l'an dernier. C'est une grande perte pour l'art lyrique que madame Hiller n'ait pas suivi le théâtre.

A Venise, le comte Camillo Gritti, dont le nom aristocratique acquiert chaque jour une grande prépondérance dans l'art lyrique italien, prépare les bases d'une institution musicale qui tiendra lieu d'un Conservatoire, et dont le but est la formation de sujets chantants pour la scène. Le noble impresario de la Fenice a pris à loyer pour cinq ans un des théâtres secondaires de Venise, afin d'en faire une succursale d'action de son Conservatoire; et au milieu des élèves qui le desserviront, le comte a l'intention de faire souvent paraître des chanteurs réputés, afin d'exciter l'émulation de ses jeunes sujets, et aussi afin de donner au théâtre San-Samuele un rang artistique. L'idée est excellente, généreuse, et digne du noble gentilhomme qui a pris tant à cœur, depuis quelques années, l'art lyrique auquel il rend, de sa fortune et de sa capacité supérieure, de véritables services. Le comte Gritti semble appelé à jouer un rôle éminent dans l'art lyrique italien; et sa belle fortune, sa capacité, ses manières si parfaites de distinction, qui attirent à lui toutes les sympathies, lui donnent sur la majorité des impresarii d'Italie un avantage qui le place bien à part parmi eux. En ce moment, plus de quarante artistes de chant seulement, sont engagés à l'année avec ce Mécène de l'art; et dix théâtres, parmi lesquels le Valle de Rome et la Fenice de Venise, sont sous sa direction. Rappelons en passant que c'est le comte Gritti qui a lancé Duprez en Italie, et que notre compatriote, madame Déranrourt, lui doit une partie de sa belle carrière. Maintenant le noble impresario cherche à traiter avec madame Garcia-Viardot et avec mademoiselle Taglioni.

Munich. — Dans le courant de la dernière saison on a donné au Théâtre royal 226 représentations, réparties de la manière suivante : 95 opéras, 17 pièces diverses avec accompagnement de musique, 30 ballets et divertissements, 21 tragédies, 41 drames, et 72 comédies et farces (Possen). Parmi les 226 ouvrages dramatiques, il y avait 42 nouveautés, savoir : 8 opéras, dont 2 traductions, et 6 compositions de maîtres allemands, sur lesquels deux habitent Munich, 6 pièces avec accompagnement de chant, 4 tragédies, 6 drames, et 14 comédies et farces. Il est question de donner cette année un grand festival à Halberstadt. On choisirait pour local la cathédrale, dont l'orgue est un chef-d'œuvre; ses formidables accords prêteraient un puissant appui à l'orchestre. C'est M. Mendelssohn-Bartholdy qui s'est chargé de la direction du festival à Dusseldorf. Il vient de se rendre dans cette ville, où il a reçu l'accueil le plus distingué : les dames lui ont offert des bouquets. Mademoiselle Marx quitte le théâtre de Dresde. Cette jeune cantatrice a eu la malheur de se concilier les bonnes grâces du public, dès sa première apparition; des jalousies, de petites rivalités de métier n'ont cessé dès lors de la taquiner. Pour éviter à l'avenir des scènes fâcheuses, mademoiselle Marx s'est décidée à quitter Dresde; c'est certainement aujourd'hui une des cantatrices les plus remarquables, avec mesdames Ungher, Lutzer et Schroeder.

A *Copenhague*, il s'est formé un théâtre italien; en été, la troupe émigre à Hambourg, et donne des représentations à Kiel. Madame Clara Schumann a donné un concert dans cette ville; le public en a été enchanté; les dames prétendent même que madame Schumann l'emporte sur M. Liszt.

Solennités musicales et représentations au profit des incendiés de Hambourg.—L'Allemagne fait de nobles et généreux efforts pour réparer ou adoucir du moins les suites du désastre qui vient de frapper Hambourg; les plus petites localités prennent part à ce mouvement de philanthropie patriotique. A Fulda, dans la Hesse électorale, les chœurs de musiciens et de chanteurs du 2e régiment d'infanterie ont organisé une soirée musicale au profit des incendiés de Hambourg; malheureusement on n'avait pas donné à cette œuvre pieuse une publicité suffisante. Toutefois le produit de la soirée s'est élevé à 400 fr. Une lettre de Weimar annonce que le célèbre violoniste M. Erart s'y est fait entendre dans un concert. La recette a été de 2,500 fr. Madame la grande-duchesse de Saxe-Weimar y a contribué pour un tiers. M. Erart a mis la somme entière à la disposition des autorités de Hambourg. Enfin les acteurs et artistes attachés au théâtre de Francfort donnent successivement des représentations à Francfort, Hanau, Offenbach, et Mayence, dont la troupe se trouve en ce moment, soit à Paris, soit à Londres, toujours dans la même intention. Les membres du théâtre de Francfort ont fait entre eux une collecte, et de plus, à l'église Sainte-Catherine, dans la même ville, on a exécuté *la Création*, d'Haydn. Toutes les sociétés de chant, toutes les réunions musicales y ont contribué, ainsi que les artistes attachés à l'Opéra. Le théâtre de Hambourg a fait sa réouverture par le *Joseph* de Méhul. Le directeur, à la tête de sa troupe, a prononcé quelques mots simples et touchants analogues à la circonstance. L'existence de ce théâtre est fortement compromise, et l'on doute que l'administration puisse se maintenir. La recette s'est élevée, le jour de la réouverture, à 6,300 fr., tous frais déduits.

Avec le numéro de ce jour, MM. les Abonnés recevront la Romanesca, transcrite pour le Piano par S. Thalberg.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *Giselle*, précédée de *Fernand Cortez*. — Demain lundi, *Don Juan*, pour la dernière représentation de Barroilhet avant son congé.

*** *Guillaume Tell*, soutenu par Duprez et Barroilhet, avait attiré vendredi dernier une foule extraordinaire. Plusieurs centaines de personnes n'ont pu trouver place. Duprez avait rarement chanté le rôle d'Arnold avec autant de puissance et de charme : on l'a rappelé, couvert de fleurs. Barroilhet produit toujours un grand effet, et mademoiselle Dobré chante délicieusement le rôle de Mathilde.

*** L'Opéra a été très brillant cette semaine : en effet, c'est *la Favorite*, *la Reine de Chypre* et *Guillaume Tell* qui ont fait tous les frais. Duprez, Barroilhet et madame Stoltz ont été admirables de verve, d'âme, d'expression et de voix. La recette s'est élevée à près de 30,000 fr. C'est la plus belle semaine que l'on ait eue à l'Opéra depuis bien long-temps.

*** Barroilhet prend son congé du 1er juin au 1er septembre. Il visitera d'abord Bruxelles et la Belgique; ensuite les principales villes de France, Nantes, Bordeaux, Rouen, où il jouera de

nouveau le rôle d'Alfonse, de *la Favorite*, dans lequel il a obtenu déjà un si brillant succès. En attendant que *la Reine de Chypre* soit montée sur les théâtres de province, le grand artiste préludera aux futurs succès de cet opéra, en chantant le duo célèbre qui termine le troisième acte.

*** Dans la première quinzaine de juin, l'Opéra doit donner le *Cabecilla* et *la Rosière de Gand*.

*** A l'Opéra-Comique *le Code noir* et *le Muet* sont toujours en répétition, et doivent passer bientôt l'un après l'autre.

*** La représentation du *Fidelio*, de Beethoven, avait attiré la foule mardi dernier au théâtre Ventadour. La recette s'est élevée à près de 7,000 fr. De toutes parts la générosité publique s'est émue; on a fait remise aux artistes allemands de toute sorte de frais, et il y a lieu d'espérer que la somme recueillie dans cette soirée leur permettra de retourner dans leur pays.

*** On a beaucoup parlé, dans le monde chantant et dansant de l'Opéra, d'une cérémonie touchante, fort rare partout, et pour laquelle les artistes et les employés de ce théâtre s'étaient donné rendez-vous; il s'agissait de la bénédiction nuptiale qui a été donnée, dimanche 21, à onze heures, en l'église Saint-Pierre-Montmartre, à Montmartre, aux sieur et dame Rousselot, après cinquante années de mariage révolues. Le curé de la paroisse est heureux de cet exemple, le premier du même genre qu'il ait vu dans son église. Les employés de l'Académie royale, fiers de leur camarade et doyen Rousselot, se sont concertés pour prolonger cette fête de famille le soir à cinq heures, au Rendez-Vous des Princes, chaussée des Martyrs.

*** La commission formée pour l'érection d'un monument à la mémoire de Cherubini vient d'adresser des lettres à toutes les sociétés philharmoniques de France et de l'étranger, pour solliciter leur concours. Une grande représentation sera donnée par l'Académie royale de Musique et l'Opéra-Comique réunis, au profit de la souscription, qui continue toujours d'être ouverte au Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 11, bureau de M. Rety, ainsi que chez MM. Maurice Schlesinger, rue Richelieu, 97, Troupenas, rue Vivienne, 40, éditeurs de musique, et chez MM. Denteud, rue Croix-des-Petits-Champs, 39, Guénin, place de la Concorde, 8, Casimir Noël, rue de la Paix, 13, Tourin, rue de Grenelle-Saint-Germain, 4, notaires royaux.

*** L'Académie des beaux-arts a jugé, dans sa séance du samedi 21 mai, le concours de composition musicale. Il y avait six concurrents. Le premier prix a été accordé à M. Roger, élève de MM. Halévy et Carafa; le second à MM. Gautier, élève de M. Halévy, et Massé, élève de MM. Halévy et Zimmerman. Il est à remarquer que les quatre musiciens présents (M. Spontini étant absent et M. Cherubini décédé) avaient ainsi formulé leur jugement : — MM. Auber et Halévy : il n'y a pas lieu de donner de premier prix ; — MM. Berton et Carafa : nous croyons qu'il faut donner le second prix à M. Roger. Néanmoins, MM. les membres sculpteurs, peintres et architectes qui forment la grande majorité, ont donné à M. Roger le premier prix.

*** Vendredi prochain, M. Le Couppey, professeur au Conservatoire, ouvrira un nouveau cours de piano consacré spécialement aux jeunes personnes qui se destinent à l'enseignement. On s'inscrit rue du Vieux-Colombier, 19.

*** Dimanche 22 mai, les artistes de la salle Chantereine ont représenté devant un public nombreux, *Iphigénie en Aulide* et *le Mariage de Figaro*. On a remarqué parmi les acteurs, qui ont tous joué avec un zèle digne d'éloges, mademoiselle Julia Langershausen. Cette jeune personne, qui sort du Conservatoire, a joué les rôles d'Eriphyle et de la comtesse Almaviva avec une aisance et une grâce qui lui ont mérité de justes applaudissements.

*** Les libraires de l'Allemagne ont envoyé une députation à Hambourg pour faire une enquête sur les pertes que les libraires de cette ville ont éprouvées dans le fléau dont elle a été victime. Ils ont fait connaître aux libraires incendiés que tout ce qui leur a été expédié depuis le mois de janvier dernier ne sera pas payé ainsi que tous les livres envoyés en dépôt. C'est le cas de rappeler que lors de l'incendie du Théâtre-Italien, les marchands de musique de Paris (moins MM. Troupenas et Schonenberger, qui n'ont rien donné) se sont réunis et ont mis gratuitement à la disposition de leur confrère dont les magasins avaient été détruits, de la musique pour une somme de quinze mille francs, afin de le couvrir d'une partie de ses pertes.

*** Le comité de la fête musicale de Dusseldorff a décidé que le produit net de cette fête serait envoyé aux incendiés de Hambourg.

*** On nous écrit de Vienne, 20 mai : L'opéra *Linda di Chamouny*, qui a été représenté hier au soir au Grand-Théâtre impérial, a obtenu le succès le plus complet qu'opéra italien ait jamais obtenu. Des applaudissements unanimes et continuels, plusieurs morceaux redemandés, Donizetti appelé un grand nombre de fois sur la scène, voilà les résultats positifs pour la musique. Les artistes Varèse, Moriani, Dérivis, Rovère, et mesdames Tadolini et Brambilla, ont exécuté cet ouvrage d'une manière remarquable; aussi les applaudissements les ont accompagnés depuis le commencement jusqu'à la fin. Ce que l'on peut dire après une première audition, c'est que cet opéra semble marquer une nouvelle phase dans la manière de composer de Donizetti. La sévérité et l'étude de la partie harmonique se joignent cette fois au brillant et à la distinction de la mélodie; on voit qu'il a voulu plaire aux Allemands, et il a complètement réussi. Toute la cour assistait à cette représentation, et l'illustre maëstro a été honoré des félicitations de LL. MM. La seconde représentation a obtenu encore plus de succès que la première.

*** Nous recommandons à nos lecteurs la maison de papeterie de Lard-Esnault, dont nous joignons le prix-courant à notre numéro de ce jour. Parmi ses diverses productions, il en est une que nous pouvons garantir à nos abonnés, ce sont les PLUMES MÉTALLIQUES POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE, désignées sous les nos 13 et 13 *bis*. L'usage réitéré que nous avons fait de ces plumes ne permet plus de douter que la difficulté que l'on éprouvait jusqu'à présent de se servir de plumes métalliques pour ÉCRIRE ou COPIER LA MUSIQUE ne soit tout-à-fait vaincue.

*** AVIS. — L'art. 29 des règlements de l'Académie royale de musique est ainsi conçu : « Nulle entrée gratuite, hors celles qui appartiennent de droit aux auteurs, et celles des sujets des théâtres royaux, dans les proportions qui sont déterminées entre eux, ne peut être accordée pour plus d'une année, et jamais au-delà de l'année courante. » En exécution de cet article, la direction devant procéder chaque année à la révision générale de la liste des entrées gratuites, prie toutes les personnes qui ont actuellement des entrées de cette nature, à quelques titres que ce soit, de vouloir bien justifier de ces titres par écrit d'ici au 10 juin prochain. Les lettres doivent être adressées au secrétariat de l'Académie royale de musique, rue Grange-Batelière, 3. Les personnes qui négligeraient de remplir cette formalité s'exposeraient à être privées de leurs entrées, la liste révisée devant être close le 15 juin 1842.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 21 mai. — Fanny Cerrito a fait sa rentrée dans le ballet intitulé : *l'Élève de l'amour*, et jamais solennité de ce genre n'avait été accompagnée de démonstrations d'un plus chaleureux enthousiasme. On trouve que pendant son séjour à Vienne, l'une des villes les plus renommées par son goût pour la danse, elle n'a rien perdu de son charme, de son délicieux abandon, et qu'elle a gagné en force et en vigueur. Un journaliste anglais, dans un parallèle avec la Carlotta Grisi, qu'il considère comme la représentante de Marie Taglioni, déclare qu'à ses yeux Fanny Cerrito est le type de la jeunesse et de l'ardeur. Les bravos, les mouchoirs agités, la pluie de fleurs, les rappels, ont signalé cette soirée de triomphe.

*** *Berlin*, le 21 mai. — Hier enfin a eu lieu, au théâtre royal du Grand-Opéra de notre capitale, la première représentation des *Huguenots*, de Meyerbeer. Le rôle de Valentine était rempli par la célèbre Mme Schroeder-Devrient, que la direction du théâtre, comme on sait, avait appelée de Dresde exprès pour lui confier ce personnage, qui exige à la fois une grande cantatrice et une comédienne consommée. L'illustre auteur tenait lui-même le piano. Cet opéra a obtenu un succès colossal, et à la fin du spectacle la salle a retenti long-temps des cris de *vive Meyerbeer!* Madame Schroeder-Devrient a été rappelée trois fois sur la scène.

*** *Weimar*. — Le célèbre violoniste Ernst a donné un concert dont le produit était destiné aux incendiés de Hambourg. Le grand artiste, pour mettre le comble à sa générosité, a pris lui-même deux billets pour ce concert, et les a payés *vingt ducats* (240 fr.)

*** *Saint-Pétersbourg*. — Liszt est arrivé dans notre ville, et y fait fureur comme partout. Ses deux premiers concerts ont produit la somme énorme de cinquante mille roubles (55,000 fr.)

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître *LE 15 JUIN* chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

LA REINE DE CHYPRE

D'HALEVY,

PARTITION DE PIANO ET CHANT.

Prix, net : 40 fr.

EN VENTE : La grande Partition, 300 fr. Les Parties d'orchestre, 300 fr. L'Ouverture à grand orchestre, 18 fr. En Partition, 18 fr.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

LECARPENTIER. Op. 56. Fantaisie sur la Rose bretonne. . . . . 6 »
LICKL. Op. 9. Caprice. 7 50
MASARNAU. Op. 19. El zapateado. . . . . 5 »
— La Jote aragonesa. . . . . 5 »
MENNECHET (madame). Nocturne. 2 50
PANOFKA. Op. 36. 1er Rondinetto sur la Reine de Chypre. 5 »
— Op. 37. 2e id. sur la Favorite. . . 5 »
PROFF. Op. 18. Rondo alla Polacca. . . . . 5 »
REDLER. La Rose des Alpes, mélodie suisse variée. . 6 »
— Le Cor des Alpes, mélodie de Proch. . . . 4 50
THALBERG. La Romanesca, fameux air de danse du XVIe siècle, transcrit pour le piano. . . . 4 50
WOLFF (E.). 2 Fantaisies sur le Duc d'Olonne, chaque. 5 »

Piano à 4 mains.

LECARPENTIER. Op. 55. Divertissement et Variations sur la Reine de Chypre N. 1 et 2, chaque. . 6 »
MESSEMAECKERS. Duo sur Nizza de Grenade. . 9 »
SCHUBERT (Camille). Op. 49. Deux thèmes italiens : n. 1, Thème de Mozart, n. 2. Thème de Bellini. Chaque. . . . . 5 »

Piano et Violon.

ALKAN. Op. 20. Grand duo. . . . . 12 »
DEVIGNE. Grand duo sur Richard. . . . . 9 »
CZERNY et HERZ. Fantaisie de salon sur l'Elisire. . 7 50
LOUIS. Op. 118. Duo sur la Reine de Chypre. . . . 9 »
— Op. 116 Fantaisie italienne. . . . . 9 »
L. PUGET et DAVID. Fantaisie sur deux romances favorites. . . . . 9 »
SPOHR. Op. 117. Fantaisie. . . . . 9 »
SELIGMANN. Fantaisie sur Giselle. 7 50
W. D'INDY. Op. 2. Grande fantaisie sur Il Turco in Italia. . . . . 9 »

Piano et Violoncelle.

KUMMER. Op. 50. Duo sur le Brasseur de Preston. . 9 »
— Op. 53. Divertissement sur le Fidèle Berger. . 7 50
MINÉ. Fantaisie et variations sur des thèmes de Donizetti. 7e, 8e et 9e livre de duettini. Chaque. . . 5 »
SELIGMANN. Fantaisie sur Giselle. 7 50

Violon.

J. GARD. Le Jeune violoniste, dix-huit fantaisies faciles, pour violon seul. Chaque. . . . . 6 »
B. DE PEYREVILLE. Op. 34. Variations de concert, accompagnement de quatuor et piano. . 15 »
PANOFKA. Op. 35. Nocturne brillant sur la Reine de Chypre, acc. de piano. . . . . 6 »
VERY. Op. 21. Air tyrolien varié avec orchestre ou piano. 18 »
— Op. 24. Adagio et rondo, *idem* . 18 »
— Op. 25. 14e air varié, *idem* . 18 »

Violoncelle.

FRANCHOMME. Op. 27. Souvenirs de Richard Cœur-de-Lion, acc. de piano. . . . .
KUMMER. Op. 55. Mélodies sur le Brasseur, accompagnement de piano. 3 75
— Mélodies sur les Noces de Figaro, *idem*. . . . 3 75
— Mélodies sur I Capuleti et Fidelio, *idem*. . . 3 75
OFFENBACH. Op. 15. Le Cor des Alpes, de Proch, en forme de caprice, accompagnement de piano. 5 »

Flûte.

TULOU. Op. 87. Fantaisie sur Zanetta, accomp. de piano. 9 »
orchestre. 15 »
GATTERMANN. Airs de l'Elisire, pour deux flûtes. . 7 50
CONNINX. Fantaisie et variations sur l'Elisire, accompagnement de piano. 7 50
— 50 Romances, mélodies, valses et galops, pour flûte seule. 2 suites. Chaque. . . . . 5 »

Clarinette.

BLATT. Grande méthode. . . . . 36 »
KUFFNER 12 airs de Donizetti variés pour clarinette. 5 »
MULLER et SCHILTZ. Méthode de clarinette à 13 clefs. 15 »

Trombone.

SCHMILT et SCHILTZ. Méthode de trombone. . . 15 »
SCHILTZ. Six duos progressifs pour 2 trombones. . . 5 »

Cornet à pistons.

CAUSSINUS. Op. 15. Airs du Giuramento, pour 2 cornets. 7 50
— Op. 16. Airs de Guillaume Tell, pour 2 cornets, 2 suites, chaque. 7 50
MENGAL. Air suisse varié, accompagnement de piano. . 7 50
— 24 Mélodies faciles pour cornet seul. . . . 6 »
SCHILTZ. Op. 117. Une Fièvre brûlante, acc. de piano. 7 50
— Op. 118. Douze Duos. 7 50

Quadrilles et Valses.

BOSISIO. Gais loisirs. 4 50
— Les Frères savoyards, quadrille. 4 50
— Les Chasses royales de Chantilly, quad. . . . 4 50
— Les Enfants terribles, quad. 4 50
— L'Invitation au bal, quad. 4 50
BRUET. Les Louvetiers, quad. . . . . 5 »
CHOULET. Gayant, le Géant de Douai, quad. . . . 4 50
BOHLMANN. Les Enfants des montagnes, quad. facile. . 4 50
— Le Flamboyant, quad. 4 50
— Les Mémoires du diable, quad. 4 50
CARON. Souvenirs du Loiret, quad. 4 50
— Le Retour au pays, quad. 4 50
LANNER. Op. 132. Saint-Pétersbourg, valse. . . . 4 50
— Op. 106. Les Violettes de nuit, valse. . . . 4 50
— Op. 173. Valse guerrière. 4 50

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 23.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 5 juin 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

VI.

LE DERNIER MOMENT.

Ce dernier moment, dont je veux vous parler, n'est pas celui de la vie. Les artistes en général meurent comme les autres hommes, encore bien qu'ils finissent autrement.

Lorsqu'on pressait Napoléon de signer l'acte de sa renonciation à l'empire, après la fatale journée de Waterloo, il répondait avec beaucoup de justesse : « J'ai abdiqué le jour où j'ai été vaincu. » De même, et en réalité, le dernier moment d'un artiste est celui où le génie l'abandonne, où l'esprit se retire de lui. L'artiste peut vivre encore de longues années, heureux ou malheureux, selon que la nature l'a doué de raison ou de folie, de clairvoyance ou d'aveuglement, de modestie ou d'orgueil, selon qu'il se juge avec plus ou moins d'exactitude, selon que la fumée du volcan désormais éteint lui porte plus ou moins à la tête, lui trouble plus ou moins les yeux. Dans cette condition l'artiste n'est plus, l'homme subsiste; au dernier moment de l'art succède plus ou moins vite le dernier moment de la matière : mais ce n'est ni de l'un ni de l'autre qu'il s'agit ici.

Mon dernier moment, à moi, c'est ce que j'appellerai la dixième muse des artistes. Ce que je pourrais en dire fournirait la matière d'un gros traité sur l'inspiration, sur la volonté, sur la paresse.

On est convenu dans le monde d'accuser tous les artistes d'être paresseux, et cela parce qu'ils sont presque toujours en retard dans leurs engagements, dans leurs promesses, parce que ceux mêmes qui les tiennent le plus religieusement ne se mettent en devoir d'y satisfaire que lorsqu'il ne leur est plus possible de différer davantage.

On s'étonne de ces hésitations, de ces lenteurs; on se demande ce qu'attendent les artistes. Ce qu'ils attendent? Eh! parbleu, c'est le dernier moment.

Placez un homme sur le bord d'un ravin large de quinze pieds, profond de cinquante; accordez-lui tout le loisir nécessaire pour en bien mesurer l'étendue, pour bien examiner les buissons de ronces épineuses qui en tapissent les pentes, les masses de cailloux tranchants qui en forment le lit. Dites à cet homme qu'il a deux heures, avant que l'ennemi n'arrive, pour se décider à franchir le ravin, et vous verrez s'il ne prend pas son temps, s'il ne calcule pas le péril de l'entreprise, s'il ne s'approche pas vingt fois du bord, et ne s'en retire pas avec une vive expression de défiance et d'épouvante. Mais criez tout-à-coup : « Voilà l'ennemi!... le voilà!... Sauve qui peut! »

et vous verrez votre homme sauter lestement le ravin sans embarras, sans façon, avec une vigueur de jarret, dont lui-même ne se croyait pas capable.

Je ne saurais trouver une image plus sensible de l'effet du dernier moment dans les arts.

Une œuvre quelconque est toujours un ravin large et profond que l'artiste se condamne à franchir.

Quelque facilité que l'on ait reçue en partage, il faut toujours se faire une sorte de violence, s'imposer un effort douloureux pour se résoudre à commencer un travail.

Et plus l'artiste a en lui-même le sentiment du beau, plus il hésite, plus il recule. Comme la Pythonisse, à l'instant où le dieu la saisit, il éprouve une sainte horreur : il frémit de la crainte de ne pas atteindre son idéal. Il ne se trouve jamais assez préparé, assez mûr; il doute de ses forces; il remet au lendemain dans l'espoir que l'inspiration se manifestera plus énergique et plus décisive.

Mais quand le dernier moment est arrivé, l'artiste n'hésite plus, il ne doute plus; il s'élance sans regarder ni autour de lui, ni devant lui. Le dernier moment est là qui le talonne et qui le harcèle, comme le terrible *marche! marche!* de Bossuet. Le dernier moment lui enfonce l'éperon, et il va, il court, il galope!

Si l'artiste n'est pas pressé par le temps, il se dit : « Faisons un chef-d'œuvre. » Et c'est alors qu'il ne fait rien, qu'il ne trouve rien, que tout ce qui se présente à son imagination lui paraît faible, commun, usé; que l'idée fixe d'un mieux possible le dégoûte même de ce qui est bien.

Si, au contraire, les jours sont comptés, si le terme est échu, si l'heure fatale approche, s'il n'a plus la faculté d'attendre, la liberté de choisir, il se contente de ce qu'il trouve, et souvent ce qu'il trouve est un chef-d'œuvre, ni plus ni moins.

J'aurais des milliers d'exemples à vous citer, comme preuves à l'appui de ma théorie; mais vous savez aussi bien que moi l'histoire de l'ouverture de *Don Juan*, écrite par Mozart dans la nuit qui précéda la première représentation de son œuvre immortelle; celle de l'ouverture de *Montano*, écrite le matin même. Rossini, ce type du génie facile et paresseux, a renouvelé cent fois cette espèce de prodige : cent fois il n'a dû qu'à l'influence du dernier moment ses inspirations les plus heureuses. Peu de jours avant la représentation de *Guillaume Tell*, plusieurs témoins l'ont vu prendre du papier réglé pour en écrire la magnifique ouverture. C'était un dimanche, vers l'heure de midi; le lendemain à pareille heure, tout était fait et parfait, jusqu'à la moindre note : un copiste n'eût pu le suivre, et transcrire avec autant de rapidité qu'il composait.

Dans le siècle dernier, l'un des musiciens qui luttèrent avec le plus d'avantage contre Rameau, Mondonville, se signala par un tour de force, attribué depuis à divers compositeurs plus modernes. Un de ses amis lui avait confié un poëme reçu à l'Académie royale de musique; Jélyotte en avait accepté le rôle principal, et s'y promettait un succès, dont les auteurs devaient partager le profit et la gloire. Cependant, malgré l'engagement le plus formel, Mondonville ne s'en occupait nullement, et chaque fois que l'auteur lui demandait des nouvelles de son opéra : « J'y travaille; il avance, c'est bientôt fini, » répondait Mondonville. Enfin, après deux ans de remises perpétuelles, le poëte impatient, et non sans droit de l'être, vient un matin chez Mondonville : « Et notre opéra? où en sommes-nous? lui dit-il. — Il est fini, reprend le compositeur. — Comment, fini! — Oui, tout-à-fait, pas une note ne manque. — Eh bien! fais-le-moi voir. — Volontiers. »

Aussitôt Mondonville se met à chercher dans son secrétaire, à fouiller dans ses portefeuilles; un quart d'heure se passe en recherches inutiles : « Je ne puis » trouver ma partition, dit-il, mais voilà ton poëme; j'ai » toute ma musique dans la tête, et je vais te la faire en» tendre. » Le poëte et le musicien se placent au clavecin, et Mondonville chante en effet l'opéra d'un bout à l'autre. « C'est charmant, délicieux, divin, » s'écriait à chaque instant le poëte, et, la séance terminée, il court à toutes jambes chez Jélyotte : « Mon ami, lui dit-il, je » viens d'entendre l'ouvrage de Mondonville; c'est un » chef-d'œuvre, un succès assuré! » Jélyotte presse Mondonville de lui remettre sa partition : pas une note n'en était écrite. Mondonville avait improvisé l'opéra tout entier, airs, duos, chœurs, récitatifs et ballets. Le dernier moment l'avait doué d'une puissance d'inspiration extraordinaire, mais par malheur le piano qui écrit la musique à mesure qu'on la compose n'était pas encore inventé.

Dalayrac avait depuis long-temps le désir de travailler avec M. Duval, l'auteur du *Prisonnier*; on lui avait parlé d'un plan d'opéra-comique destiné par le poëte au jeune Della Maria, que venait d'enlever une mort prématurée : ce plan était celui de *Maison à vendre*. Plusieurs fois le poëte avait promis de se mettre à l'œuvre, sans jamais pouvoir s'y décider. Pour l'y contraindre, un jour Dalayrac s'avisa de recourir à un expédient assez bizarre. « Il connaissait les artistes, dit M. Duval; il sa» vait que les distractions du monde les arrachent souvent » à leurs travaux; que la solitude seule, en les rendant à » eux-mêmes, les livre tout-à-fait à leur ardente imagi» nation; que dès qu'elle a été forcée de se fixer sur un » travail, ils ne sauraient plus l'abandonner, et qu'enfin » ce travail que, par la crainte des obstacles qu'ils doi» vent rencontrer, ils commencèrent avec froideur, se » continue avec intérêt, se poursuit avec ardeur, et se » termine comme par enchantement. »

Le musicien invita donc le poëte à venir passer quelques jours dans sa maison de campagne. Dès le soir, tout en causant de choses et d'autres, à propos de théâtre, on lui demanda quelle était sa manière de travailler, et le poëte répondit qu'il n'en connaissait pas d'autre que de s'asseoir près d'un bureau et d'écrire. Madame Dalayrac le prévint que le lendemain matin on lui apporterait son déjeuner dans sa chambre, parce que tel était l'usage de la maison. Le poëte était encore loin de se douter du piége tendu à sa bonne foi. Le lendemain, en effet, il vit entrer le déjeuner escorté de madame Dalayrac et de plusieurs autres dames.

« Je leur demandai, raconte le poëte, si le châtelain » avait également établi ce bel usage de faire servir » ses hôtes par *dames* et *gentes demoiselles*. Elles, » continuant de rire, m'assurèrent au contraire qu'elles » ne faisaient qu'exécuter les ordres d'un seigneur très » vindicatif, qui m'accusait d'être un chevalier félon. Il » prétendait que je lui avais promis un opéra, et que je » ne lui avais pas tenu parole : c'était à cause de cela qu'il » m'avait attiré dans son castel, où il voulait me retenir » prisonnier jusqu'au moment où je consentirais à le sa» tisfaire. Elles ajoutèrent encore qu'elles avaient été

» chargées du soin de ma garde, et que, par humanité, » elles tâcheraient, sans se compromettre, d'adoucir ma » triste position. Puis, me montrant des plumes, du pa- » pier, elles finirent par m'engager à céder au plus re- » doutable des tyrans. Après ces mots, elles sortirent, et » m'enfermèrent si bien qu'il m'eût été impossible de » m'enfuir, à moins de briser la porte.

» Dès que je me vis seul, il me prit un mouvement » d'humeur dont je ne fus pas le maître : ma première » envie fut de sauter par la fenêtre et de déserter une » maison où l'on enfermait les gens pour les forcer à tra- » vailler. Ce mouvement passé, je sentis tout le ridicule » de mon projet. Si de la part de Dalayrac il y avait quel- » que chose d'intéressé dans sa plaisanterie, cette plaisan- » terie devait tourner à mon avantage comme au sien. » Elle ne sortait pas d'ailleurs de ce genre de mystifica- » tions que se font entre eux les artistes..... Tout en rai- » sonnant de la sorte, je me mis à déjeuner, et tout en » déjeunant, je cherchais à me rappeler le petit plan que » j'avais pour *Maison à vendre*. Une fois que j'eus réuni » mes idées sur ce point, je m'amusai tellement du fond » plaisant de ma pièce que je ne songeai plus qu'à l'exé- » cuter. Je me mis à l'œuvre avec tant de promptitude et » de chaleur, que quatre ou cinq heures s'écoulèrent avec » une rapidité extrême. Je ne fus dérangé de mon travail » que par Dalayrac, qui vint à l'heure du dîner m'ouvrir » la porte, en me faisant mille excuses de l'étourderie de » sa femme. Moi qui étais tout entier à mon travail, et » qui ne songeais plus au tour que l'on m'avait joué, je » ne répondis point à ce qu'il me disait. Je le fis asseoir » près de moi, et commençai à lui lire tout ce que j'avais » fait de ma pièce. » Bref, quelques jours plus tard, la pièce était complétement finie, et le succès qu'elle obtint ne l'est pas encore.

Pour l'auteur de *Maison à vendre* le dernier moment était venu sous la forme d'une prison, mais d'une prison adoucie par l'amitié, embellie par la grâce, le sourire, et dont les barreaux étaient cachés par des fleurs. De nos jours, il emprunte plus souvent le costume d'un marché passé entre des auteurs et un directeur, avec dédit payable en billets de banque, et accompagnement obligé de papier timbré, sommation, contrainte, dommages et ruine en perspective. Cette forme-là n'est pas la plus heureuse; il advient quelquefois qu'on s'en effraie au point d'en mourir, et qu'au lieu du dernier moment, qui donne l'inspiration, elle amène l'autre, qui termine la vie : le souvenir du pauvre Monpou est encore là pour l'attester !

Paul SMITH.

DU TALENT D'EXÉCUTION DANS LES ARTS.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

MONSIEUR,

Vous êtes, par votre position même, placé au centre du mouvement musical. Les jeunes renommées qui surgissent, et les vieilles réputations encore debout, tous, compositeurs ou exécutants, passent alternativement sous vos yeux; vous avez pu observer et comparer à loisir les traits caractéristiques du talent de chaque virtuose, et vous faire une juste idée du mérite et de la valeur relative de chacun d'eux. Je ne saurais donc mieux m'adresser qu'à vous pour vous soumettre une idée que je m'efforce inutilement de repousser depuis plusieurs années, et qui, chaque jour, fait malgré moi de nouveaux progrès dans mon esprit, à mon grand déplaisir, croyez-le bien, car il est toujours désagréable de se séparer des opinions régnantes. On passe pour un esprit chagrin, ami du paradoxe; on vous attribue mille mauvais motifs. Mais vous savez que je ne recherche dans la musique qu'une chose, le plaisir qu'elle donne. Veuillez donc écouter ma confession, et me redresser si je m'égare.

Le premier mérite d'une confession honnête étant la sincérité, je vous parlerai sans détour et sans périphrase. Pendant que tout le monde proclame les immenses et incroyables progrès que fait chaque jour l'exécution instrumentale; pendant que les exécutants les plus extraordinaires se succèdent et se dépassent comme les flots de la marée montante, le croiriez-vous, je sens chaque jour entrer plus profondément en moi la conviction que ce progrès tant vanté n'est au fond qu'une triste décadence; que le sentiment de la véritable exécution se perd, et que peu à peu le prestige si éloquent et si varié d'une exécution intelligente fait place à une vélocité monotone, à un luxe stérile d'habileté mécanique. Permettez-moi de m'étendre un peu sur ce point, et de justifier mon opinion par quelques développements.

Qu'entend-on au théâtre par ce mot : un grand acteur? C'est, si je ne me trompe, un comédien qui sait interpréter avec vérité, élévation et puissance les rôles qui lui sont confiés. Et au théâtre, la réputation de l'artiste est d'autant plus haute qu'il se mesure avec des conceptions plus fortes. Celui qui porte sans faiblir le fardeau du répertoire classique, qui se montre l'égal des héros de Corneille ou des personnages de Molière, se trouve par cela même classé au premier rang. Quelque habileté qu'il déploie sur une scène inférieure, l'artiste qui n'a point lutté corps à corps avec ces terribles athlètes, qui n'a pas pénétré jusqu'au fond de leur pensée, qui ne s'est point approprié leurs passions, qui n'a pas su faire revivre en lui les types inimitables dont les grands maîtres ont enrichi la scène, n'est, malgré tout, qu'un acteur de second ordre. C'est là la pierre de touche, l'épreuve suprême et définitive; c'est cette lutte victorieuse avec les plus beaux génies dont l'humanité s'honore qui asseoit sur une base indestructible la réputation d'une Mars, d'un Talma, d'un Préville, qui les rend pendant quarante ans l'idole d'un public fasciné par un jeu toujours nouveau, parce qu'il est toujours vrai, toujours rajeuni par une méditation incessante. Plus ils vieillissent, plus ils approchent de la perfection, de cette simplicité qu'on croit facile à atteindre, et qui est le chef-d'œuvre de l'art. Ils font même, sous ce rapport, une telle illusion, que ce n'est guère que quand ils n'y sont plus qu'on s'aperçoit de toute leur puissance. Que de mots charmants trouvés par mademoiselle Mars et disparus avec elle! Que d'effets terribles produits par Talma avec un geste imperceptible, un froncement de sourcil, un regard, une immobilité expressive! Au théâtre, la renommée de l'acteur est solidaire des œuvres auxquelles il sert d'interprète; et plus il se fait le serviteur docile, soumis, attentif des hommes de génie, plus sa gloire est solide et durable, plus sa puissance est grande et irrésistible.

Long-temps, il faut le dire, les conditions du succès en musique ont été les mêmes pour les artistes. Un artiste

était classé dans l'opinion par la nature des œuvres dont il se constituait l'interprète. C'est en chantant les plus belles scènes de Gluck que Garat avait conquis la réputation du premier de nos chanteurs. Si depuis quarante ans, et en dépit de tous les caprices et de tous les engouements de la mode, Baillot est encore le premier des violonistes, c'est qu'il a voulu avant tout rester l'interprète fidèle des plus beaux génies dont s'honore l'art musical; c'est qu'à force de vivre dans leur intimité, il a su faire passer en lui cette âme, cette chaleur communicative, ce goût toujours pur, cette mesure exquise, et cette proportion qui est la première condition du beau dans les arts; il est resté le premier des violonistes, parce que, grâce à une profondeur et à une souplesse merveilleuses, il a pu suffire à tout ce qu'exige de qualités différentes, et quelquefois opposées, l'interprétation de génies aussi divers que Bach, Haydn, Boccherini, Mozart et Beethoven.

Depuis quelques années les artistes suivent une route différente, et paraissent ambitionner une autre gloire. Tous ceux qui visent à une grande réputation, et qui aspirent à dépasser leurs rivaux, ont complétement abandonné l'étude des anciens chefs-d'œuvre. Mozart, Beethoven même, ne suffisent plus à leur génie d'exécution; on ne parle plus d'Haydn. De quelle espèce de talent voulez-vous faire preuve en jouant Haydn? Ce bonhomme n'est plus bon que pour les écoliers! Quant aux virtuoses modernes, après avoir dit adieu à tout ce qu'on admirait, chacun d'eux se renferme dans l'exécution de sa propre musique. Et pourquoi ce dédain? Se croiraient-ils par hasard de plus grands compositeurs que Mozart? Ils ne l'avouent pas, et je crois même qu'ils ont le bon sens de ne pas le croire; mais ils affirment qu'ils ne peuvent pas, dans le répertoire des classiques, déployer les ressources d'exécution inconnues dont ils sont les inventeurs. Cela est vrai. Haydn et Mozart, et tous les musiciens vraiment dignes de ce nom, se souciaient fort peu de faire parade de difficultés, et de faire valoir l'habileté mécanique de leur interprète; ils cherchaient le beau, ou plutôt ils le rencontraient sans le chercher. Aujourd'hui ce qu'on cherche, c'est l'extraordinaire; le sentiment qu'on veut par dessus tout exciter, c'est celui de l'étonnement. Et comme les œuvres des classiques sont peu propres à ce genre d'effet, on compose soi-même sa musique; on accumule dans une seule page des montagnes de difficultés, parce qu'il s'agit avant tout, non pas de charmer l'auditeur, mais de lui arracher l'aveu qu'il n'y a qu'un pianiste ou qu'un violoniste en Europe capable de se tirer de passages aussi diaboliques: c'est là le but par excellence auquel on marche sans pitié pour le bon sens et les oreilles du public. Ainsi, qu'un pianiste imagine un beau jour de combiner un morceau de telle façon que le chant se trouve placé dans le médium du clavier, tandis que les deux mains exécutent à droite et à gauche, aux deux extrémités, une série d'évolutions fantastiques, voilà une nouvelle route ouverte aux pianistes; et depuis lors il est impossible d'échapper à ces éternelles notes du médium, prolongées par le moyen des pédales, et embellies de ces éternels arpéges que vous savez. Là est tout l'art, toute la science, tout le mérite du virtuose moderne. Malheureusement, de tous les sentiments de l'âme humaine, il n'en est point qui se fatigue plus vite que l'étonnement; et lorsqu'au bout de deux ou trois séances, on a l'âme endurcie à toutes ces merveilles, on en arrive à se demander tristement à quoi aboutit toute cette habileté sans but et sans âme. Elle prouve peut-être que le virtuose qui la possède est doué d'une grande patience, que pendant plusieurs années il a consacré dix heures du jour à faire des exercices, et que cette préoccupation lui a fait oublier l'art, le goût, le style, et le bon sens par dessus le marché. Vous remarquez ensuite que tous ces exercices acrobatiques sont par eux-mêmes laids et disgracieux: c'est une œuvre de pure vanité. L'exécutant, au lieu de se faire le serviteur de l'art, s'en est fait le profanateur; le prêtre, au lieu de s'agenouiller devant l'éternelle beauté, s'est lui-même insolemment installé sur l'autel; et au lieu de transmettre aux fidèles les clartés qu'il entrevoit, de s'oublier lui-même, et de répandre sur eux la plénitude de l'admiration qui l'obsède, il pose, il se montre, il fait la roue: c'est un paon qui veut se faire adorer.

Vous me direz peut-être, monsieur, que ces extravagances n'ont rien de bien dangereux; que vous venez de faire une nouvelle édition de Mozart; qu'on a publié depuis un an deux nouvelles éditions de Haydn, et que personne ne sait ce que sont devenus les *Caprices* et les *Fantaisies* de l'an passé. Je le reconnais comme vous; j'ai trop de foi dans la puissance définitive de la raison et du bon sens, pour m'alarmer outre mesure d'un mouvement qui d'ailleurs tire visiblement sur son déclin. Je ne puis m'empêcher toutefois de regretter les semences de mauvais goût que cette école répand encore dans la portion la moins éclairée du public. Le goût est toujours l'attribut du petit nombre, et tout ce qui agit sur les sens fascine nécessairement la masse des esprits. Il n'est pas d'ailleurs si facile que l'on croit de sortir de la mauvaise voie, de revenir des premières impressions, de rejeter les habitudes de faux goût, de *faux beau*, d'exagération déclamatoire pour revenir au simple et au vrai. Les esprits dépravés ne le goûtent plus; et, sous ce rapport, ce qu'on a dit de la morale s'applique très bien au goût, qui a plus de rapport qu'on ne croit avec la morale:

> Le cœur d'un homme vierge est un vase profond:
> Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
> La mer y passerait sans laver la souillure,
> Car l'abîme est immense, et la tache est au fond (1).

En somme, il me semble, monsieur, que l'équilibre qui doit exister entre les diverses facultés dont l'ensemble compose seul le talent, est aujourd'hui rompu chez la plupart des artistes. Le mécanisme a pris un essor extravagant, disproportionné; il est devenu le but de l'art au lieu d'en être le moyen, et ce que les doigts ont gagné est le plus souvent perdu pour l'intelligence. Lorsqu'on peut espérer de faire effet sur un certain public avec quelques passages composés en vue de la seule difficulté mécanique, l'esprit perd volontiers l'habitude de méditer, de comparer; le style propre à chaque auteur, ses intentions, la nature particulière des effets qu'il se propose, sont bientôt mis en oubli, et les nuances infinies de l'exécution disparaissent dans une complication stérile et monotone de procédés purement mécaniques.

Voilà, monsieur, ce qui m'empêche de partager l'admiration du grand nombre pour certains artistes dont je suis loin d'ailleurs de contester l'habileté. Mon esprit se refuse à séparer l'exécutant des compositions qu'il exécute; il me semble qu'on ne peut être sublime qu'en jouant des choses sublimes, et qu'il est impossible d'être varié en faisant toujours la même chose. Ai-je tort de

(1) Alfred de Musset.

penser ainsi, ou suis-je dans le vrai? Je ne sais. C'est un point que le temps éclaircira sans doute, et qu'il éclaircira, j'en suis sûr, au profit de la vérité, qui peut être obscurcie un instant, mais qui finit toujours par triompher des faux dieux et de leurs idoles.

Recevez, etc.

AD. GUÉROULT.

Correspondance particulière.

Bruxelles, 26 mai.

Nous sommes dans un moment de fièvre lyrique; c'est à cette époque de l'année que se fait le renouvellement de la troupe chantante; nous voici en pleins débuts. A Paris, lorsqu'un artiste plaît au public, une administration de théâtre n'hésite pas à se l'attacher par un engagement de plusieurs années. En Belgique, comme dans les villes de province de la France, il est rare que les acteurs et les directeurs de spectacles soient liés par un contrat dont la durée dépasse douze mois. La cérémonie des débuts est donc périodique; tous les ans nous nous adressons d'avance cette question : aurons-nous un opéra, bon, médiocre, ou absolument mauvais, ce qui arrive parfois? Nous n'avons pas l'espoir d'obtenir un ensemble satisfaisant par des améliorations successives. Chaque année, tout est remis en question et livré aux caprices du hasard.

Le début le plus important de cette année était celui de la première chanteuse du Grand-Opéra. Nos amateurs ont été gâtés depuis deux ans par les circonstances qui ont permis d'avoir, pour remplir cet emploi, des artistes d'un talent vraiment distingué. Madame Treilhet-Nathan d'abord, que l'administration de l'Opéra avait été obligée de laisser s'éloigner, choisit Bruxelles pour lieu d'exil. Son séjour dans cette ville lui fut favorable en ce que, maîtresse absolue du répertoire, elle joua souvent des rôles de différents caractères, et acheva par l'expérience pratique de la scène une éducation que de bonnes théories avaient suffisamment préparée. Au départ de madame Treilhet-Nathan, l'entrepreneur de notre théâtre eut la bonne fortune de pouvoir engager mademoiselle Julian, qui cessait précisément, à la même époque, d'être attachée à l'Académie royale de musique. Mademoiselle Julian, sans être une cantatrice de premier ordre, et sans faire oublier celle dont elle venait prendre la place, avait conquis la faveur du public par sa jolie voix et par le charme d'un talent fin et gracieux. Nous espérions la conserver; mais le dieu d'hyménée en a décidé autrement. Au nombre des admirateurs qu'elle s'était faits, il se trouva un jeune homme, neveu et héritier d'un de nos banquiers, qui, non content d'offrir à l'actrice le tribut de ses applaudissements, voulut mettre aux pieds de la femme l'hommage plus significatif de sa fortune et de sa main. Mademoiselle Julian accepta l'une et l'autre; renonçant désormais à la carrière des arts, elle rentre dans la vie privée. Ceci n'est pas un faux bruit; c'est un fait positif, qui aura bientôt reçu la sanction de l'officier municipal. Je ne serais pas surpris de voir, quand la nouvelle s'en sera répandue, accourir en Belgique toutes les cantatrices sans maris et sans emplois.

Mademoiselle Kuntz se présente pour remplacer mademoiselle Julian; son premier début a eu lieu, il y a deux jours, dans le rôle d'Alice de *Robert-le-Diable*. Cette jeune actrice est dans une position toute particulière; n'ayant encore paru que sur des théâtres d'Allemagne et d'Italie, c'est pour la première fois qu'elle s'essaye dans le répertoire français. Elle est douée du premier de tous les avantages que l'on puisse souhaiter de rencontrer chez une artiste lyrique : elle possède une belle voix, dont le timbre et l'étendue réunissent les conditions réclamées pour la scène. Elle manque de mécanisme, sa vocalisation est mal réglée; mais elle est encore assez jeune pour qu'avec du travail et les leçons d'un bon maître elle puisse se perfectionner beaucoup sous ce rapport. Elle s'est adressée à Géraldy, qui remplit dans ce moment son engagement annuel avec le Conservatoire de Bruxelles, afin d'apprendre, sous sa direction, quelques uns de ses rôles les plus importants. Géraldy a seulement eu le temps de lui faire répéter, avant son début, le premier acte de *Robert*. Le succès qu'elle a obtenu dans cette partie de l'ouvrage témoigne et du talent de l'excellent professeur, et de l'intelligence de son élève. Dans les actes suivants, mademoiselle Kuntz a été plus faible, et les applaudissements sont devenus plus rares. Il faudra voir quelle physionomie cette cantatrice donnera maintenant à un rôle que lui aura enseigné le maître dont elle a eu le bon esprit de solliciter les conseils. En résumé, mademoiselle Kuntz a été accueillie avec bienveillance; elle aurait eu un succès plus décidé si elle n'avait point paru sous des costumes dont le goût bizarre a fait sur le public une mauvaise impression.

Un autre début a eu lieu le même soir : M. Altairac, engagé pour l'emploi de second ténor, a chanté le rôle de Raimbaud. Ce sera pour notre scène une excellente acquisition. Les premiers rôles de l'opéra sont quelquefois bien joués ici; mais tandis qu'on donne de gros traitements à Laborde, à Herman Léon et à mademoiselle Julian, on fait des économies sur les emplois secondaires, qui sont mal remplis. Nous n'avons pas encore eu un Raimbaud ni un prince supportables pour *Robert-le-Diable* et pour *la Juive*. M. Altairac contribuera beaucoup à la bonne exécution de ces deux pièces. Sa voix a la qualité des timbres méridionaux; il monte avec facilité et chante juste; de plus il est acteur très convenable, et se présente très bien en scène. Il faudrait être difficile pour ne pas se contenter à Bruxelles d'un second ténor bâti de la sorte : aussi a-t-il complètement réussi dès la première épreuve.

Le soleil du midi, qui fait mûrir les fruits, produit malheureusement un effet tout semblable sur les *premières chanteuses à roulades*. Madame Casimir, qui nous a quittés il y a deux ans pour aller tenir cet emploi au théâtre de Toulouse, vient de nous revenir moins jeune que jamais. Elle est première chanteuse à roulades, bien qu'elle n'ait pas su les faire (les roulades) dans son meilleur temps, et que la difficulté qu'elle a toujours éprouvée à chanter la musique légère se soit encore accrue. Madame Casimir a certainement possédé l'une des plus belles voix de soprano qu'on ait entendues à la scène; mais sa vocalisation a toujours été fort imparfaite. Maintenant tout le velouté de son organe a disparu dans les régions supérieures, et souvent elle pèche contre la justesse, ce qui ne lui arrivait pas autrefois. Elle rentrait le soir des débuts de mademoiselle Kuntz par le rôle d'Isabelle. Des amis imprudents ont eu la malheureuse idée de lui jeter des bouquets et des couronnes après son air du second acte. Cette manifestation a eu un effet diamétralement opposé à celui qu'on en attendait; le public, qui avait déjà commencé à battre des mains, s'est arrêté et a fait entendre un *chut* solennel.

Les artistes italiens, desquels j'ai parlé dans ma première lettre, viennent de jouer *il Giuramento* de Mercadante. C'est un fort bel ouvrage qui aurait, je crois, beaucoup de succès à Paris, s'il y était représenté par l'admirable troupe qui donne ses soirées à Ventadour. Mercadante est en ce moment celui des compositeurs d'Italie qui a le plus de style. Ses *Briganti*, représentés à Favart en 1836, ont fait un quasi-fiasco, et je conviens que la partition de cet opéra était fort décolorée. On a eu tort de s'en tenir à ce seul essai; je prédirais un meilleur sort au *Giuramento*.

A l'exception d'une basse qui n'a pas un talent fait, mais que la nature a bien traitée sous le rapport de la voix, la compagnie ultramontaine qui nous accable de ses représentations est détestable. Cependant, le gros du public, qui a entendu parler de la manière dont les choses se passent aux Italiens de Paris, applaudit à tout bout de champ, éclate mal à propos en transports d'enthousiasme, et crie *bis* aux morceaux les plus mal rendus. Ce serait une petite comédie assez divertissante, n'étaient les cris et les fausses notes qui se croisent sur la scène, au grand scandale des oreilles sensibles. Pour de certaines gens il existe heureusement des plaisirs de convention.

La Fête-Dieu a été célébrée à Mayence avec une pompe et une magnificence extraordinaire. La procession n'a pas duré moins de trois heures : la tête du cortége rentrait à la cathédrale au moment où la queue venait d'en partir. Les prières, les hymnes chantées par de jeunes filles alternaient avec des marches et des morceaux analogues à la circonstance, joués par des corps de musique. Dans l'après-dînée les musiciens des régiments prussiens se sont réunis dans les beaux jardins, près de la Porte-Neuve, pour y donner un grand concert au profit des incendiés de Hambourg, en société avec cinquante choristes. Le programme se composait des morceaux suivants : *Symphonie* de Beethoven, ouverture des *Francs-Juges*, par Berlioz, le sextuor de *Don Juan*; la chasse (tirée de *la Création* de Haydn); une chanson à boire, par Marschner; et *l'Automne au bord du Rhin*,

par Panny. La troupe de l'Opéra de Francfort est venue à Mayence pour donner une représentation au bénéfice des incendiés de Hambourg ; on sait que notre opéra est à Londres et à Paris.

Le public mayençais a fait le plus brillant accueil aux artistes de Francfort : M. Guhr, le directeur de l'orchestre, a été reçu avec une bruyante salve d'applaudissements. Après un prologue en vers, on a exécuté l'ouverture de *Guillaume Tell*, puis les deux premiers actes de *Bélisaire* de Donizetti, et le deuxième acte des *Puritains* de Bellini. Les représentations, concerts et solennités musicales au profit des incendiés de Hambourg se continuent dans toute l'Allemagne avec une ferveur de patriotisme et de philanthropie qu'on ne saurait assez louer. A Munich on a donné *Catarina Cornaro*, par Ch. Lachner; c'était la dixième représentation. On a trouvé que l'intendance du théâtre aurait pu faire un meilleur choix, car c'est un ouvrage fort médiocre. De plus, il y a eu concert de la Liedertafel. A Berlin, également pour les incendiés de Hambourg, on a exécuté la *Création* de Haydn, à l'église de la garnison, sous la direction de M. Schneider : on y a entendu madame Schroeder Devrient. Le théâtre Koenigstadt à Berlin va être fermé pour cause de réparation : les représentations de la troupe italienne ont cessé à la fin de mai. Peu de temps avant on ava t mis à l'é ude *la Straniera* qui a eu un grand succès, ainsi que le *Barbiere*. La prima-donna signora Assandri est en grande faveur auprès du public ainsi, que le bouffe Negri.

On sait que la salle de spectacle à Breslau est de construction nouvelle : ce qui lui manque, ce sont les décors et les costumes, et l'administration doit se borner à un répertoire très restreint. L'opéra qui a eu le plus de succès pendant la dernière saison, c'est *la Fiancée des Esprits* (*Geister braut*), par le prince de Wurtemberg; il a eu dix-sept représentations, ce qui est beaucoup dans une ville qui n'a pas cent mille habitants : il est vrai que la magnificence scénique y a puissamment contribué. C'est ainsi que l'opéra de *Faust* de Spohr a été mis à la scène avec un luxe inouï, et a obtenu un grand et légitime succès.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Reine de Chypre* pour l'avant dernière représentation de Duprez avant son congé.

*** La semaine qui vient de s'écouler a encore été brillante et productive pour l'Opéra. *La Reine de Chypre*, donnée mercredi pour la dernière représentation de Barroilhet, *les Huguenots*, donnés vendredi pour l'une des dernières représentations de Duprez, avaient rempli la salle de telle sorte que tous les aspirants n'ont pu y pénétrer. Maintenant Duprez ne jouera plus que deux fois avant son départ, *la Reine de Chypre* et *Guillaume Tell*. — Dans *la Reine de Chypre*, Massol remplacera Barroilhet dans le rôle de Lusignan, et Saint-Denis succèdera à Massol dans celui de Mocénigo.

*** Lundi dernier, *Robert-le-Diable* a été substitué à *Don Juan* par un motif de la nature la plus triste. Levasseur venait de perdre son fils, et par conséquent se trouvait hors d'état de jouer le rôle de Leporello.

*** Vendredi dernier, il y a eu spectacle à Trianon. Les acteurs du théâtre de l'Opéra-Comique ont représenté devant la famille royale *Jean de Paris* et *Jeannot et Colin*.

*** Madame Martin-Charlet, ancienne élève du Conservatoire, qui s'était égarée au théâtre des Variétés, vient de retrouver son chemin, et de débuter à l'Opéra-Comique dans le rôle du page de *Jean de Paris*.

*** Voici le résumé des travaux des théâtres lyriques pendant le mois de mai. Opéra : Début de mademoiselle Augusta Nielsen, danseuse, dans *la Juive*; rentrée de madame Carlotta Grisi et de Levasseur. — Opéra-Comique : Débuts d'Audran par le rôle de Georges dans *la Dame blanche*, et de mademoiselle Fanny Dénaux dans *le Chalet*; rentrée de Chollet et de mademoiselle Prévost dans *Jeannot et Colin*. — Théâtre-Allemand : *Une Nuit à Grenade*, opéra (Kreutzer); *Fidelio*, opéra (Beethoven).

*** Il est toujours question de l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique, en vertu du privilége dont M. Anténor Joly est titulaire ; mais tous les arrangements ne sont pas terminés. Les plans et projets soumis au ministre de l'Intérieur n'ont pas encore obtenu sa sanction définitive.

*** Un article du nouveau règlement du Conservatoire porte que, tous les mois au moins, dans le cours de l'année scolaire, il y aura des exercices lyriques et dramatiques. M. Auber n'a pas tardé à mettre en vigueur cet article important de sa charte constitutionnelle. Dimanche dernier il y a eu spectacle dans la petite salle de l'établissement ; on a joué le second acte d'*Horace*, de Corneille, *l'Épreuve*, de Marivaux, et les deux premiers actes du *Barbier de Séville*, de Rossini. L'orchestre, conduit par M. Alard, et entièrement composé d'élèves, a exécuté des fragments de symphonie d'Haydn et l'ouverture du *Barbier* avec une verve toute juvénile. Dans la tragédie, on a remarqué M. Maubant et mademoiselle Langers-Hausen; dans la comédie, MM. Got, Ponchard fils, mademoiselle Volet; dans l'opéra, M. Gassier, qui chantait le rôle de Figaro, et mademoiselle Rouvroy, chargée de celui de Rosine. Les chœurs et morceaux d'ensemble ont été rendus avec beaucoup de justesse et de précision. L'honneur en revient à M. Auber et à M. Habeneck, qui avait dirigé, en chef habile et bienveillant, toutes les répétitions de la partie lyrique. Il n'est pas douteux que ces exercices ne contribuent puissamment aux progrès des élèves, et à la régénération d'une école à laquelle se rattache l'avenir de nos théâtres.

*** Mademoiselle Mars vient d'être nommée inspectrice des classes de déclamation du Conservatoire, avec un traitement de 2,500 fr., qui seront pris sur le budget de l'établissement.

*** Le ténor Delahaye, à peine de retour à Paris, après avoir donné à Rouen de brillantes et fructueuses représentations, a dû, sur la demande qui lui en a été faite, repartir pour cette ville, et s'engager à y donner encore quelques représentations. M. Delahaye, à chaque nouvelle apparition sur la scène, prend plus de confiance en ses forces, et son talent grandit tous les jours. Voici en effet ce que disait de sa dernière représentation le *Journal de Rouen* qui, dans un premier article que nous avons reproduit, ne l'avait loué qu'avec restriction : « M. Delahaye, qui était déjà parvenu à obtenir tous les suffrages dans le rôle si périlleux de Robert, s'est surpassé cette fois. Il a été délicieux dans l'ensemble du rôle qui, depuis Nourrit, n'avait rencontré sur aucune scène peut-être un aussi brillant interprète. Et au troisième acte, dans le trio sans accompagnement, et dans le duo avec Bertram, il a été admirable, au point d'exciter dans toute la salle les transports les plus enthousiastes, et d'être unanimement redemandé. »

*** Nous avons entendu la semaine dernière au concert Vivienne une ouverture à grand orchestre de la composition de mademoiselle Léopoldine Blahetka. Ce morceau se distingue par une introduction d'un style large et sévère. On y remarque un chant de clarinette d'une rare suavité. L'auteur compte d'ailleurs parmi les célèbres pianistes de l'école moderne. Ses ouvrages, au nombre de quarante à cinquante, sont généralement estimés en Allemagne, sa patrie. Malgré son talent distingué, mademoiselle Blahetka vit depuis une dizaine d'années retirée à Boulogne-sur-Mer, où elle cultive son art avec cet amour et cette modestie qui caractérisent le véritable artiste et le font rechercher par tout le monde.

*** M. le duc et madame la duchesse d'Orléans sont allés dernièrement à Saint-Denis pour entendre l'orgue déjà célèbre récemment construit dans l'église royale. M. Neukomm, qu'ils avaient fait inviter dans cette occasion, a touché le gigantesque instrument avec son habileté ordinaire. Ils en ont témoigné toute leur satisfaction. M. le duc d'Orléans est ensuite monté à l'orgue pour visiter l'intérieur de l'instrument. Après avoir reçu de MM. Cavaillé et Coll les explications qu'il leur a demandées sur toutes les parties de ce vaste travail, il leur a adressé ses félicitations sur les progrès qu'ils ont su introduire dans cette branche si importante de l'art musical.

*** L'interminable affaire de la soit-disant contrefaçon du *Stabat* de Rossini est revenue encore hier au tribunal de la police correctionnelle. MM. Marie et Bourgain, ainsi que M. le procureur du roi, ont parlé ; les débats ont été très vifs. Le tribunal a remis le prononcé du jugement à jeudi prochain.

*** La veuve de Lesueur, le célèbre compositeur, a échoué devant le tribunal de commerce dans sa demande, tendant à faire représenter un opéra posthume de son mari, *Alexandre à Babylone*, sur la scène de l'Académie royale de musique. Le tribunal a pris en considération ces motifs, que, sous l'empire des anciens règlements, la réception d'un ouvrage ne constituait, au profit des auteurs, aucun droit positif; que la mise en scène en demeurait toujours soumise au bon plaisir du ministre de la maison du roi ; et que, depuis 1831, l'administration de l'Opéra ayant été convertie en entreprise particulière, les directeurs qui se sont succédé ne sauraient être contraints à faire jouer des

ouvrages qui ne font pas partie du répertoire, et pour lesquels aucun engagement n'avait été pris.

*** Les obsèques de M. Aguado, marquis de Las Marismas, ont été célébrées lundi, à Notre-Dame-de-Lorette, avec toute la magnificence désirable sous le rapport de la pompe extérieure, mais non sous le rapport musical. Duprez et quelques artistes de l'Opéra devaient chanter un morceau composé par M. Dietsch; mais, sous prétexte qu'il avait été prévenu trop tard, le curé n'a pas voulu les admettre à l'exécution de la messe funèbre, qui est restée tout entière aux artistes ordinaires de l'église. Il est juste de dire que jamais, en pareille circonstance, on n'a entendu chanter plus faux, ni plus long-temps. Le commanditaire de deux théâtres lyriques méritait d'être mieux traité.

*** Première liste des souscriptions reçues au Conservatoire de musique et de déclamation, pour l'érection d'un monument à la mémoire de Chérubini. Madame Cottin d'Aldeville, 100 fr. M. Boyard, 100 fr. M. Batton, 100 fr. M. Zimmerman, 100 fr. M. Rosman, 100 fr. M. Auber, 200 fr. M. et madame Lambert, 20 fr. M. Ponchard, 50 fr. M. Baillot, 5 fr. M. Berton, 50 fr. M. J.-H. Tariot, 15 fr. M. Bottée de Toulmon, 20 fr. M. Adam, père, 5 fr. M. Schneitzhœffer, 5 fr. M. Carafa, 10 fr. M. Elwart, 5 fr. M. Provost, 10 fr. M. Grisier, 5 fr. M. Vogt, 10 fr. M. Dauprat, 5 fr. M. Auguste Charles, 3 fr. M. Le Borne, 10 fr. M. Lalmant, 60 fr. M. Dourlen, 10 fr. M. Rigel, 10 fr. M. Berlioz, 5 fr. M. Faurie, de Vienne, 300 fr. M. Dauverné, 5 fr. M. Michelot, 15 fr. Madame veuve Launer, 10 fr. M. d'Henneville, 20 fr. M. Alfred de Beauchesne, 20 fr. M. Beauvallet, 5 fr. M. Roussel, 20 fr. M. Blanchet, 10 fr. M. Sauvageot, 20 fr. M. Marmontel, 5 fr. M. et madame Cramer, 40 fr. M. Panseron, 10 fr. M. F. Halévy, 100 fr. M. de Baulieu, 20 fr. M. Curie, 10 fr. M. Delattrea, 20 fr. M. le marquis de Louvois, 50 fr. M. le duc de Coigny, 500 fr. M. Lambin, 150 fr. Madame Chevrey, 5 fr. M. Colet, 5 fr. M. Duverger, 10 fr. M. Klosé, 5 fr. M. Vaslin, 5 fr. M. Prumier, 5 fr. M. Édouard Batiste, 5 fr. M. Goblin, 5 fr. M. Banderali, 5 fr. M. Maurice Schlesinger, 100 fr. Total de la souscription, du 29 avril au 3 juin 1842, 2,433 fr.

*** *La Gazette d'Augsbourg* annonce que, par l'intermédiaire de l'ambassade de Berlin, Mendelssohn a fait demander un libretto à l'Académie royale de musique de Paris. C'est M. Scribe qui s'est chargé de l'écrire.

*** La salle de spectacle de la Nouvelle-Orléans a été détruite par le feu le 13 mars dernier. L'incendie avait commencé dans une maison voisine, et dix minutes après qu'il eut éclaté il n'y avait plus d'espoir de rien sauver.

*** La grande fête musicale de Douai, sous la direction de M. Luce, aura lieu le 11 juillet. On espère des merveilles, et l'on compte bien que le *Stabat mater* de Rossini, qui, après le grand puff, est apprécié maintenant à sa juste valeur, ne fera pas partie du programme.

*** A l'époque où les professeurs de chant se mettent en quête de morceaux que leurs élèves des pensionnats puissent chanter pour les concours, distributions de prix et autres solennités, il est bon d'annoncer que M. Romagnesi vient de publier quatre chœurs à trois voix égales, destinés à l'usage ci-dessus indiqué: 1° *Un jour de fête*; 2° *Le jour des récompenses*; 3° *Après le travail le plaisir*, tous trois de sa composition; 4° *Les concours*, par Auguste Pellaert de Bruxelles. Les noms de ces auteurs nous dispensent de tout autre éloge.

*** Nous publierons très prochainement un petit roman musical de M. Jules Lecomte, notre collaborateur d'Italie. Le titre de cette nouvelle production du spirituel romancier est: *le Joueur de viole et le Pigeon de la place Saint-Marc.*

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dijon.* — La Société philharmonique de notre ville a donné, le 28 mai, son soixante-huitième concert. C'est Thalberg qui avait embelli le précédent. Cette fois la Société s'était adressée à mademoiselle Ida Duport, la cantatrice à la mode, qui continue dans nos provinces les succès qu'a obtenus aux concerts de la *Gazette musicale* et du Conservatoire son brillant début de l'hiver dernier. Cette jeune virtuose a soutenu dignement la rude tâche qu'on lui avait imposée sur sa réputation; car elle était seule chargée de toute la partie vocale, et elle a chanté cinq morceaux, encore a-t-elle dû s'accompagner elle-même. Inutile de mentionner l'enthousiasme excité par ce talent précoce, dont nos abonnés ont si bien apprécié par eux-mêmes la distinction et les rapides progrès. Musique allemande, italienne, française, airs *di bravura*, simple mélodie ou romance, tout a été pour mademoiselle Ida Duport un titre égal aux suffrages des *neuf cents* auditeurs qui l'ont applaudie comme ils avaient applaudi Thalberg. La partie instrumentale se composait de la symphonie pastorale de Beethoven et de deux ouvertures, très bien exécutées par un excellent orchestre. Le chef de cet orchestre, M. Jules Mercier, a joué deux morceaux de violon fort remarquables dont il est l'auteur. Il y a déployé une vigueur, un moelleux, un fini qui le feraient figurer avec honneur, même dans la capitale. Dijon, par de semblables solennités, se place au premier rang des villes qui concourent au progrès et à la propagation de l'art.

*** *Rouen, 31 mai.* — Des scènes tumultueuses ont encore signalé le renouvellement de l'année théâtrale. C'est surtout à une représentation de *Guillaume Tell*, et à l'occasion des débuts d'un baryton, d'un ténor et d'une première danseuse que l'ordre a été le plus gravement compromis, que le parterre s'est changé en une véritable arène de pugilat, que le sang a coulé, que de nombreuses arrestations ont été faites, et qu'un vieillard, dit-on, a failli être écrasé dans la foule. Le bruit s'était répandu que la direction avait cherché l'appui des claqueurs, et l'on sait que le parterre de Rouen est bien décidé à n'en pas souffrir. La veille, un accident avait troublé la représentation de *la Juive*. Un des soldats placés au fond de la scène, au troisième acte, voyant avancer vers lui un des chevaux montés par les servants qui apportent les plats du festin, se crut perdu et frappa sur le nez avec sa lance l'animal, qui, surpris, recula, glissa sur le parquet et renversa son cavalier. Celui-ci a eu le pied démis, et l'on est heureux qu'il ne soit rien résulté de pire de cette scène.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Cologne, 17 mai.* — Hier on a donné sur le Grand-Théâtre de notre ville la première représentation de l'opéra des *Huguenots*, qui a été mis en scène avec une magnificence sans exemple jusqu'à présent sur ce théâtre, et dont l'exécution n'a rien laissé à désirer, grâce au zèle de M. Conradin-Kreutzer, qui, bien qu'il se trouvât en congé à Vienne, est revenu ici exprès pour diriger l'étude du chef-d'œuvre de l'illustre Meyerbeer. Cet opéra a été accueilli avec le plus grand enthousiasme, et à la fin du spectacle les spectateurs ont demandé le buste de M. Meyerbeer. Les artistes qui avaient joué dans la pièce l'ont apporté sur la scène, et aussitôt une pluie de fleurs et de couronnes lancées de tous les points de la salle est venue tomber au pied du buste. La seconde représentation des *Huguenots* sera donnée au bénéfice des incendiés de Hambourg. La onzième grande fête musicale annuelle des Sociétés philharmoniques (*liedertafeln*) du nord de l'Allemagne aura lieu à Minden, dans la Prusse rhénane, les 18, 19 et 20 juin prochain. Il y aura de seize à dix-huit cents exécutants. Voici le programme de ce festival: 1° symphonie en *ré* majeur, de Mozart; 2° symphonie pastorale, de Beethoven; 3° ouverture des *Francs-Juges*, de M. Berlioz; 4° ouverture de Ries. Partie vocale: 1° messe en *ré* mineur, de Chérubini; 2° hymne de M. Félix Mendelssohn-Bartholdy; 3° hymnes religieuses de Klopstock, mises en musique par M. Meyerbeer; 4° *le Jugement universel*, oratorio, de M. Frédéric Schneider.

*** *Rome, 8 mai.* — Avant-hier soir on a donné, sur le théâtre Metastasio de notre capitale, la première représentation de *Don Desiderio*, opéra bouffe, en trois actes, écrit et mis en musique exprès pour cette scène, et à l'égard duquel on a suivi, pour la première fois chez nous, l'usage généralement adopté sur les théâtres de France, de laisser ignorer au public les noms des auteurs de la pièce nouvelle. Cet ouvrage a obtenu un succès presque inouï. Tous les nombreux morceaux qu'il contient ont été non seulement salués d'applaudissements et de bravos frénétiques; mais plusieurs d'entre eux ont été redemandés, et quelques uns l'ont été deux fois et même trois fois. Aussi à peine la toile a-t-elle été baissée, après le dernier acte, que le public a demandé avec frénésie le poète et le compositeur. Madame de Méric-Lalande, qui avait rempli le principal rôle dans l'opéra, est venue annoncer que les auteurs étaient madame la marquise dei Riggs pour les paroles, et M. le prince Joseph Poniatowski pour la musique. Ces noms ont provoqué des salves d'applaudissements; et les cris de vive Riggs! vive Poniatowski! se sont succédé pendant plus de vingt minutes. Dans sa séance d'hier, la société philharmonique de Sainte-Cécile, de notre ville, a décerné à M. le prince Joseph Poniatowski une médaille en or, qui portera d'un côté le buste de ce célèbre dilettante, et de l'autre son nom entouré d'une couronne de lauriers.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 24.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 50	31 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 12 juin 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HESSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN. MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



LE JOUEUR DE VIOLE,

ET

LE PIGEON DE LA PLACE SAINT-MARC.

Histoire vénitienne.

I.

Un blason musical et mystérieux.

« O Venezia! colla pompa di tuoi monumenti marmorei, sembri creata a ricever l'eco del canto e della musica! »
GIORGIO PODESTA.

Le voyageur, le touriste qui se rend à Venise pour Venise, et non pas pour y vendre du vin de Champagne, ne peut, sous peine de violer outrageusement le bon goût, l'élégance et la poésie, se dispenser de loger sur la *Riva dei Schiavoni*, ou quai des Esclavons. Or, comme il n'y a dans ces parages privilégiés qu'un seul hôtel, c'est là qu'il faut aller, et d'autant plus qu'il est excellent et sans rival à Venise sous plusieurs rapports autres encore que sa merveilleuse situation, à trois pas du *palais ducal*, et à trois coups de rame du *pont des Soupirs*. Lord Byron, à son premier passage à Venise, y a logé et ne l'a quitté que pour prendre, sur le grand canal, le Palazzo-Mocenigo. Depuis y sont descendues toutes les aristocraties dont une ville puisse garder le souvenir : celle du génie, du talent avant tout, puis celles du rang, de la naissance et enfin de la fortune. A l'angle gauche de l'hôtel on voit les deux fenêtres gothiques de l'appartement qu'a pendant plusieurs mois occupé George Sand; ce grand poëte, cet admirable prosateur, assis sur le balcon du coin, son *buvard* sur les genoux, fumant ses *cigarettos* devant l'admirable panorama des quais, des îles et des lagunes, a composé plusieurs de ses meilleurs volumes, et la presque totalité du premier tome des *Lettres d'un voyageur*, délicieuses confidences de poëte et de philosophe qui gagnent tant à être relues à Venise. Balzac a occupé huit jours cet appartement; Alfred de Musset cette chambre; Alphonse Royer s'est souvent promené dans cette longue galerie, lorsqu'il méditait sa *Venezia la bella*; enfin tous les meilleurs antécédents possibles sont là qui attestent l'excellence du choix que fera tout voyageur d'élite, en disant au courrier, au gondolier qui le dépose à Venise : *All' albergo reale! riva dei Schiavoni!*

C'est donc sur la recommandation expresse de plusieurs touristes distingués que celui qui écrit ces lignes s'en fut, à son second voyage à Venise, faire déposer son bagage au *traghetto* du *palais Nani*, aujourd'hui *albergo reale* ou *Danieli*. On rétablit ici avec intention ce titre quasi-

oublié de palais Nani, pour réparer, avec tout le respect possible, une erreur d'appellation ou d'impression, qui fait lire dans le *Leone-Leoni* de George Sand *Nasi* pour *Nani*. La chose est importante, sans doute, car elle a beaucoup fait parler à Venise. *Palazzo Nasi! che Nasi?* demande-t-on. Consolez-vous, ô gens désœuvrés, occupés de si grandes choses! C'est bien *Nani* cette fois, et tout en désignant mal le palais que le grand poëte vantait dans sa prose comme l'un des plus agréables séjours de Venise, il n'a pu faire tort d'un seul voyageur à l'aimable et attentionné *signor* Danieli; car, comme nous l'avons dit plus haut, son hôtel, son palazzo est le seul qu'offre l'enchanteresse *riva dei Schiavoni*, et l'illustre Don Quichotte lui-même, qui prenait les châteaux pour des auberges, n'eût pu se tromper cette fois, fort heureusement pour lui, en prenant ce palais pour un hôtel!

Or, il est temps peut-être d'expliquer aux lecteurs (pluriel ambitieux), que tout ce qui précède était presque rigoureusement nécessaire, puisque du séjour à *l'Hôtel royal* de celui qui trace ceci, est née l'occurrence ou la possibilité d'écrire cette petite histoire d'un grand artiste du dernier siècle, et voici comment :

Dans le vestibule de ce palais Nani (les puristes vénitiens cette fois tressailleront d'aise!) on voit encore aujourd'hui, peint à fresque sur le mur, et conservé par le bon goût du signor Danieli, un écusson ou armoirie qui appartint à une famille de l'ancien patriciat vénitien, et dont l'examen ne saurait manquer de captiver vivement l'attention de tout voyageur pour lequel le blason n'est pas une langue indéchiffrable.

Cette arme, formée d'un écu à lambrequins, surmontée d'une couronne comtale, se range dans la rare classification de celles qu'on appelle *armes à enquérir*. Quiconque sait quelque peu blasonner, ne peut ignorer que les *armes à enquérir* sont celles qui offrent quelques flagrantes violations aux règles rigoureuses du blason, lequel est, comme on sait, toute une langue imagée. Or, l'écu dont nous parlons violait ouvertement ces règles; car parmi les quatre signes dont il était écartelé, deux au chef, l'autre à la pointe, étaient métal sur métal et couleur sur couleur. Or, de toute rigueur le blason ne doit offrir que la superposition de couleur sur métal, ou de métal sur couleur; c'est-à-dire que si l'objet représenté est de l'une des deux espèces, le fond ou champ doit être de l'autre. Toute arme qui viole cette règle est douteuse, irrégulière, et ne peut être admise par les conciles de noblesse que lorsqu'un examen approfondi des causes anormales a fait cesser son état équivoque *d'arme à enquérir*. Or, l'écusson dont nous parlons, bien qu'il eût traversé les phases les plus éclatantes du livre d'or vénitien, était resté à l'époque du traité de Campo-Formio, ou de la chute de la république, tel que nous allons le désigner, c'est-à-dire que, soit qu'il eût échappé à la vérification des d'*Hozier* du temps, soit que son irrégularité ait été expliquée et admise, il est aujourd'hui .i que nul curieux ne pourra manquer de s'enquérir des ..isons qui l'ont fait admettre ou tolérer ainsi.

Donc, et pour en finir avec ces prolégomènes héraldiques, qui peuvent n'être pas très clairs pour tout le monde, nous dirons que l'écusson en question est *écartelé de sinople et d'or au chef, de gueule et d'hermine à la pointe, et que le sinople du chef est de besant de carnation, comme la gueule de la pointe de verla de sable*, ou, pour nous exprimer en termes d'un langage moins spécial, que sur un des côtés du haut de l'écu, qui est vert, se dessine un *pigeon gris*, tandis que sur le rouge d'un des côtés du bas de l'arme, une *viole*, un instrument de musique est peint en noir, double anachronisme blasonnique, qui offre couleur sur couleur. Le reste de l'écu est régulier : l'hermine et le champ d'or du chef, la couronne, les lambrequins, tout rentre dans l'irréprochable. Ce pigeon et cette viole sont seuls suspects et entachent ce bel écusson d'une composition aussi élégante par ailleurs que digne de l'éclat du nom patricien qui l'a porté pendant plusieurs siècles.

Or, le palazzo sous le vestibule duquel on peut encore aujourd'hui examiner ce surprenant blason, appartenait dans le courant du siècle dernier à une vieille fille, restée obstinément célibataire à la suite de violents chagrins d'amour qui avaient flétri sa jeunesse. Ce n'était pas moins que la première née du comte Ercole di san***, l'un des premiers *avogadori*, de la république sous le célèbre dogat de Grimani, et plus tard membre du conseil des Dix, puis des Trois. Ce palais, dont le nom a changé depuis, était échu par héritage à la comtesse Giovannina, à la mort du comte Ercole, ou Hercule, suivant notre langue. Elle l'avait habité jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, c'est-à-dire jusque vers 1785, époque où elle mourut, on peut dire de vieillesse et de consomption. On affirme que quand la comtesse Giovannina s'éteignit, il y avait trente ans environ qu'elle n'avait parlé.

Elle avait mené dans ce palais la vie la plus étrange dont on puisse parler. Frappée à l'âge de vingt-deux ans par un très grand malheur du cœur, sa raison avait d'abord semblé altérée, ce qui avait fait manquer plusieurs grands mariages qu'avait projetés l'Avogador de la république, son père. Elle avait brusquement refusé un prince grec qui s'était décidé à affronter la singularité de son caractère, ébloui qu'il était par sa merveilleuse beauté. A trente ans, époque où la raison jusque là un peu altérée de la comtesse sembla rentrer dans un ordre de pensées plus régulières, elle avait si positivement exprimé en diverses circonstances son immuable volonté de ne se point marier, que personne ne songeait plus à elle; et que, maîtresse d'une grande fortune, par la mort du comte Hercule, elle put, malgré son célibat, tenir maison à sa guise, et habiter seule avec ses gens le palais dans lequel il y a peu de jours nous déchiffrions l'écusson dont nous avons offert la description dans nos premières lignes. Or, cet écu, altéré dans sa composition blasonnique, par la comtesse elle-même, vers sa trentième année, par la supposition des deux signes dont nous avons parlé (les pigeons gris sur fond vert ou *besant en champ de sinple*, et la viole noire sur fond rouge, ou *la verla de sable en champ de gueule*), offre tel qu'il est aujourd'hui, sous le vestibule de l'Albergo Danieli, l'hiéroglyphe de cette histoire, que nous avons entrepris de raconter, à la suite des recherches que, dans notre curiosité vivement excitée, nous avons entreprises au milieu des dramatiques souvenirs, des traditions et des légendes sombres dont fourmille l'histoire de Venise.

Jules Lecomte.

(La suite au prochain numéro.)

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CODE NOIR,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

Paroles de M. Scribe; musique de M. Clapisson.

(Première représentation.)

M. Scribe écrit tant, sur des sujets et des pays si divers, que ses tragédies lyriques, ses comédies en cinq actes, ses libretti d'opéras-comiques ont toujours l'air d'être des ouvrages de circonstance. Avons-nous maille à partir avec nos voisins d'outre-Manche? le fécond auteur nous verse un *Verre d'eau* dans lequel il délaie l'histoire d'Angleterre de telle sorte que la censure anglaise interdit sa pièce. Un refroidissement survient-il entre nous et l'Espagne? *Le duc d'Olonne* semble un à-propos sur les troubles actuels de la péninsule ibérique. On doit être étonné qu'une reprise du *Cheval de bronze* n'ait pas encore eu lieu depuis qu'on parle du différend survenu entre la perfide Albion et le Céleste-Empire.

Dans un moment où il n'est bruit que de la démission forcée de MM. Jollivet et Granier de Cassagnac, délégués des colonies, où tout le monde lit le livre si intéressant de M. Schœlcher, où l'on ne parle que de la traite et du droit de visite, un opéra de M. Scribe sur cette matière ne pouvait manquer de nous arriver.

Le Code noir, ou, ce qui serait plus correct, ce nous semble, *le Code des noirs*, est un opéra-drame et même un drame noir dont le sujet est emprunté à une nouvelle publiée dans la *Revue de Paris* par madame Reybaud, et intitulée, à ce que nous croyons, *l'Epave*. Les épaves sont des esclaves qui n'étant réclamés par aucun maître reviennent de droit au gouvernement, et peuvent être vendus par décision des membres du conseil colonial.

Le jeune Donatien, soi-disant comte de Rhétel, arrive à la Martinique on ne sait trop pourquoi; il plaît à la femme du gouverneur, il plaît à Zoé, jeune mulâtresse, esclave de Gabrielle, épouse du gouverneur, il plaît à tout le monde; mais il excite fort la jalousie et la haine dudit gouverneur. Ce dernier découvre que le jeune comte de Rhétel n'est autre chose qu'un épave, fils d'une esclave de l'oncle de sa femme, qui, ayant frappé son maître dans un accès de jalousie, s'est sauvée, et erre dans les Antilles depuis plusieurs années sous le nom de Zamba, vendant des objets de toilette aux dames créoles, et leur disant la bonne aventure. M. Denambuc, le colon le plus négrophile qui jamais ait été, aime et veut épouser Zoé, qui ne l'aime pas, et le lui dit on ne peut plus franchement. Ce brave M. Denambuc, qui affranchit, dans un mouvement de philanthropie, un noir nommé Palème appartenant à sa nièce Gabrielle, affranchit également Zamba et son fils Donatien qui est aussi le sien. Tout cela ne se fait pas sans de nombreuses péripéties qui *changent tout, donnent à tout des faces imprévues*, en excitant la terreur et la pitié. Ce sujet est, ainsi que nous l'avons dit, un peu noir, plus noir que les figures des acteurs et des actrices, qui, s'ils n'ont pas voulu se trop barbouiller le visage en faveur de la couleur locale, ne dansent pas non plus, il faut leur rendre cette justice, la moindre chica en balançant la tête de droite à gauche, et remuant les deux doigts indicateurs à hauteur de l'œil, en disant: *Bon blanc à moi*.

Ce libretto est musical, mouvementé de scènes dramatiques; le dialogue en est rapide, assez vrai, mais moins spirituel que ne le fait ordinairement l'auteur. Si la pièce est pauvre de mots, elle est riche en situations, toujours un peu forcées comme M. Scribe semble les aimer, et qu'il fait si bien passer. Dans ce sujet intéressant, c'est cependant l'intérêt qui manque, parce que l'habile vaudevilliste met tant d'art dans ses pièces qu'il oublie d'y mettre du cœur. Il voit tellement les choses sous le point de vue dramatique, que c'est en jouant *Maison à vendre* qu'il vient d'accomplir un des actes les plus importants de la vie.

La musique de M. Clapisson est comme le libretto de son poëte: cela est bien fait, mais peu inspiré, peu original; cela procède de l'école en style pointu des deux grands maîtres qui dominent maintenant l'école française en musique dramatique. M. Clapisson possède déjà leur *faire*, moins leurs riches qualités. C'est l'âme, la vie, la création, le jet, l'originalité, la franchise mélodique, la jeunesse enfin qui manquent à la jeune école. Nos nouveaux compositeurs font tous un premier ouvrage qui promet, et ils en restent là: on dirait qu'ils ne savent quel parti prendre entre le plat et le recherché; ils tombent cependant plus volontiers dans ce dernier.

Au temps de l'empire, la partition de M. Clapisson aurait obtenu un succès d'opposition, car elle se distingue par une assez grande quantité de denrées coloniales, ou du moins contrefaçons de mélodies qui semblent empruntées aux chants naïfs ou précieux des créoles et des noirs. L'ouverture bien faite, bien écrite, est une préface qui vise à l'effet dramatique contrasté de ces mélodies précieuses, pointues et maniérées dont nous venons de parler.

Le petit duo chanté au lever du rideau par Palème et Zoé est gentil et dramatiquement fait par le poëte, qui a bien senti l'effet musical que son compositeur pourrait tirer de ces deux esclaves qui chantent à haute voix les louanges de leur maître impitoyable, puis maudissent tout bas sa tyrannie. Le musicien aurait peut-être pu trouver quelque chose de plus saillant, de plus original; mais, tel qu'il est, ce duo est agréable et bien fait. La romance du Mancenillier qui vient ensuite, et chantée par Zoé, est quelque peu prétentieuse par l'accompagnement surtout qui vise à devenir canon. Il faut reconnaître cependant que la mélodie est comme empreinte d'une couleur et d'une vapeur délétère qui semble descendre de l'arbre de mort, et vous pénètre de mélancolie.

Le trio qui commence à l'arrivée de Zamba, et après que cette espèce de bohémienne a chanté seule quelques instants, est très long et fort bien écrit pour les voix; il y a de la vivacité mélodique qui n'est pas sans charme dans ce morceau d'une longue étendue, nous le répétons, mais qui intéresse tout le temps qu'il dure. Le quatuor qui finit en quintette dans lequel intervient d'une façon très dramatiquement musicale: *C'est lui!* est d'un bel effet. La seconde partie de ce quintette est un peu dans la couleur italienne-française d'un des morceaux de *Fra Diavolo;* mais ce n'est qu'une réminiscence de couleur. Vient ensuite une belle romance chantée par Zamba qui, d'une voix élégiaque, invoque la liberté. Ici la mélodie est large et belle; la voix du jeune Donatien se mêle bien à cet hymne d'affranchissement; et madame Rossi chante ce morceau d'une manière tout inspirée. Il y a gestes désordonnés, faux, de sa part, mais il y a intonations vibrantes, maternelles, toutes pleines d'une profonde sensibilité; et

comme chose vocale neuve, des gammes descendantes qui ne sont ni diatoniques, ni chromatiques, mais vibrées à la manière des violonistes habiles qui savent le mieux impressionner leur auditoire par la dégradation des tons qui s'enchevêtrent l'un dans l'autre d'une façon plus perceptible pour l'âme qu'analysable par l'ouïe. Ce morceau termine le premier acte, qui est le plus fort de la partition. L'entr'acte a été rempli par une petite ovation décernée à madame Rossi. On l'a redemandée, et on lui a jeté bouquets et couronnes, manifestations admiratives et méritées.

Le deuxième acte commence par deux couplets en *mi* mineur assez jolis, chantés par l'affranchi Palème, dont le refrain joyeux est *liberté!* car on parle souvent, dans le nouvel ouvrage de M. Scribe, de cette noble déesse qu'on nous représente depuis dix ou douze ans comme une fille de mauvaise vie. C'est par une suite de son amour pour le paradoxe que M. Scribe, la sachant bien enchaînée, se plait à chanter la liberté quand il vient de perdre la sienne à la mairie du second arrondissement, quand il vient de subir les chaînes d'un doux hymen, comme il se dit en langage d'opéra-comique. La femme du gouverneur vient chanter à sa suivante Zoé une romance en *si* bémol majeur assez insignifiante; puis commence un morceau d'ensemble sur un air de danse, morceau péniblement fait, mal déclamé, musique tourmentée et sans effet qui commence en trio, continue en quatuor et finit avec le chœur qui procède à l'arrestation de Donatien.

L'air en *fa* mineur qui vient ensuite, chanté par Zamba, est dramatique. Les violons *con sordini* avec les violoncelles sont d'un bel effet. Cet air devient duo entre Zamba et le gouverneur, qui paraît on ne peut plus pressé, trop pressé même de *posséder les bonnes grâces* de la diseuse de bonne aventure. La phrase musicale par laquelle le gouverneur manifeste sa passion est aussi élégante que sa passion est brutale, et ce n'est pas peu dire. Cette passion fait même aller le gouverneur, représenté par Grard, qui possède une belle voix de basse, jusqu'aux régions les plus élevées des ténors, ce qui est peu logique avec les cordes graves de sa voix. Ce duo est précédé et suivi d'un délicieux chœur d'esclaves prisonniers qui ne vaut pas cependant celui des prisonniers dans *Fidelio*, morceau si pur de style et tout suave de mélancolie. Quoi qu'il en soit, ce petit chœur, dans la jolie manière française, a produit beaucoup d'effet, et en fera plus encore aux représentations suivantes.

Donatien, vêtu en esclave pour être vendu en place publique, commence le troisième acte par une belle mélodie dans laquelle il dit qu'il est sûr de sa liberté, car il tient un poignard que lui a donné sa mère Zamba en lui faisant entendre que c'était le moyen d'être libre. Il chante donc aussi la liberté, lui, à la manière de Valazé le Girondin, qui dit en plein tribunal à Fouquier-Tinville, en se perçant, qu'il lui restait le poignard de l'homme libre; mais Zoé lui retient le bras et lui arrache son arme au moment où il va recouvrer sa liberté de cette façon peu agréable. Alors le grand morceau de la vente commence, et quoiqu'il ne soit question que d'un esclave qu'on met aux enchères, on pense tout de suite à la vente du château d'Avenel dans la *Dame blanche*, et une malheureuse comparaison s'établit parmi les auditeurs entre Boieldieu et M. Clapisson. Cette comparaison n'est pas à l'avantage du jeune compositeur, il faut le dire. La similitude des deux situations en a amené forcément dans la musique. Il aurait fallu du génie pour sortir victorieusement de ce mauvais pas. M. Clapisson n'est pas sorti de *cet étroit passage* comme Œdipe avec Laïus; il n'a tué personne..... pas même la situation, qui est originale, très dramatique et très musicale. Après un duo entre le gouverneur et Denambuc sur une belle phrase de violoncelles, morceau qui s'annonce bien et ne finit pas; après avoir rappelé le chœur des esclaves prisonniers, l'ouvrage s'est terminé à la satisfaction générale sous le rapport philantropique, et l'on est venu nommer sans encombre le poëte et le musicien.

Roger a fort bien joué et chanté le rôle de Donatien; Grignon, dans celui du bon colon Denambuc, s'est montré comédien suffisant et chanteur convenable; Mocker, *idem*. Madame Rossi a mis toute l'exaltation maternelle que demandait le personnage de Zamba; mademoiselle Révilly nous a bien représenté les allures maniérées d'une jeune et belle créole, et madame Darcier a joué en comédienne intelligente et pleine de sensibilité le joli rôle de Zoé.

Henri BLANCHARD.

Affaire du *Stabat Mater* de Rossini.

Voici le texte du jugement rendu le jeudi 9 juin, dans l'affaire relative au *Stabat Mater*, par la sixième chambre du tribunal, et sur les conclusions conformes de M. Dupaty, avocat du roi.

« Attendu que, par jugement en date du 28 janvier dernier, Troupenas a été reconnu propriétaire du *Stabat* composé en 1832, par Rossini, et dédié par celui-ci à Varelias, à qui il en avait envoyé un manuscrit;

» Que, pour savoir si, en éditant antérieurement le *Stabat* dont il s'agit, les prévenus ont commis le délit de contrefaçon, il ne s'agit plus que de rechercher s'il y a eu mauvaise foi de leur part;

» Attendu toutefois que cet examen ne peut porter sur Thierry, dont la bonne foi n'est pas contestée, mais seulement sur Aulagnier et Schlesinger, qui, ainsi que cela est démontré par toutes les circonstances de la cause, ont agi conjointement et dans un intérêt commun;

» Attendu que lesdits Aulagnier et Schlesinger ont édité, en vertu d'un acte intervenu en 1837, entre les exécuteurs testamentaires de Varelias et un sieur Oller, dont Aulagnier est devenu cessionnaire, suivant conventions verbales du 1er septembre 1841;

» Attendu que cet acte porte que ledit Oller est reconnu propriétaire du *Stabat* de Rossini, que celui-ci dédia, et dont il fit cadeau au très excellent seigneur don Manuel Fernando Varelias, ainsi que le déclarent ses exécuteurs testamentaires;

» Attendu que si cet acte, quelles qu'en soient les énonciations, était, ainsi que l'a jugé ce Tribunal, sans valeur, pour transférer la propriété, il est impossible de ne pas reconnaître qu'il pouvait du moins la faire supposer; que cette supposition n'a rien d'inconciliable avec la correspondance qui s'est établie, dès le mois d'octobre 1841, entre Aulagnier et Rossini;

» Qu'on y voit, en effet, qu'Aulagnier, qui avait et devait éprouver le besoin, avant de publier, de s'assurer qu'il n'était pas intervenu entre Varelias et Rossini d'acte secret contenant des réserves pour la publication du *Stabat*, de demander au dernier s'il existe de pareilles réserves, si elles sont constatées par un acte, et dans ce cas seulement le prier de vouloir bien favoriser son acquisition en complétant ce qui pourrait manquer à sa propriété; que d'ailleurs, pour qu'on ne pût pas se méprendre sur le sens et la portée de sa pensée, il a pris le soin d'ajouter qu'à moins de réserves formelles et justifiées par un acte régulier, il se regarderait comme ayant seul le droit de publier;

» Attendu que s'il est vrai qu'avertis par cette même correspondance, qu'en dédiant et en envoyant son ouvrage à Varelias, Rossini n'avait pas entendu pour cela se dessaisir du droit de publier, et qu'il venait de transmettre ce droit à Troupenas, suivant acte sous seing privé, enregistré du 22 septembre 1841

Aulagnier et Schlesinger, au lieu de s'arrêter devant cet avertissement, se sont empressés de faire l'édition qui donne lieu au procès; cette circonstance s'explique par l'idée où ils étaient que Rossini n'avait pas pu disposer ainsi en faveur de Troupenas d'un droit qui ne lui appartenait plus; et que pour éviter les conséquences désastreuses pour eux d'un acte qu'ils n'entendaient pas reconnaître, ils n'avaient qu'un moyen, celui de publier et de déposer avant que Troupenas fût en mesure de le faire;

» Que l'indication d'une maison étrangère qui se trouve sur la pierre lithographique saisie, peut s'expliquer aussi par l'intention de publier à Hambourg en même temps qu'à Paris; que les publications simultanées en France et en pays étranger n'ont rien d'insolite, et que celle dont il s'agit ici n'est accompagnée d'aucune circonstance particulière qui puisse lui donner l'importance et la gravité que voudraient lui attribuer les parties civiles;

» Que de tout ce qui précède il résulte donc que s'il est incontestable que les prévenus se sont mépris sur la portée de leur droit, en éditant le *Stabat* de Rossini, il n'est pas établi qu'ils aient agi de mauvaise foi, circonstance essentielle pour constituer le délit de contrefaçon;

» Qu'ainsi la prévention ne se trouve pas justifiée;

» Par ces motifs:

» Le Tribunal renvoie Aulagnier, Schlesinger et Thierry des fins de la plainte; en conséquence, fait main-levée de la saisie; ordonne la restitution des objets saisis, sans toutefois entendre, en aucune manière, préjudicier aux effets du jugement du 28 janvier dernier, quant à l'usage qui pourrait être fait desdits objets;

» Condamne Troupenas et Ce aux dépens. »

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *les Huguenots* pour les débuts de Raguenot.

*** La dernière représentation de *la Reine de Chypre*, donnée lundi, était remarquable et curieuse. Duprez y faisait ses adieux au public, et s'est maintenu, ainsi que madame Stoltz, à la hauteur de son talent. Massol, qui succédait à Barroilhet dans le rôle de Lusignan, en a bien saisi la physionomie et l'ensemble; il en a parfaitement rendu quelques parties, le troisième et le quatrième acte notamment; dans le cinquième, il a laissé quelque chose à désirer quant à l'expression de mélancolie et d'abattement, de tendresse et d'héroïsme que son prédécesseur savait si bien nuancer. Saint-Denis s'est acquitté convenablement du rôle de Mocenigo, dans lequel il succédait à Massol.

*** Canaple, ce baryton qui depuis quelques années obtient de grands succès en province, et qui est encore engagé pour une année au théâtre de Bruxelles, s'est essayé à l'opéra dans les rôles de Guillaume Tell et d'Alphonse de *la Favorite*. Sa voix est franche et sonore: sa méthode n'est pas exempte de défauts, et entre autres d'un certain vulgarisme dont le séjour de Paris le corrigera. Dans la fameuse romance de *la Favorite*, surtout à la seconde reprise, il a montré de l'art et du goût. Ce sera une excellente acquisition pour notre première scène lyrique.

*** Barroilhet est à Bruxelles, et obtient des succès qui ressemblent à ceux de Paris. Partout où ce brillant artiste se fera entendre, il n'y aura pas moins de couronnes pour lui.

*** Tamburini, venant de Paris, est arrivé à Faenza, son pays natal, où il a été reçu de la manière la plus flatteuse. La population, musique en tête, est allée à sa rencontre, et l'a accompagné par des *vivat* jusqu'à sa demeure. Il chantera gratis au théâtre, et on exécutera le *Stabat* de Rossini au bénéfice des pauvres de la ville.

*** Mme Damoreau est revenue en France, l'un des jours de cette semaine: elle a débarqué au Havre, ayant fait le trajet de Saint-Pétersbourg en six jours par le paquebot *le Tage*.

*** M. Sax fils, l'habile facteur d'instruments de Bruxelles, est depuis quelques jours à Paris. Il a fait entendre au Conservatoire, devant le directeur M. Auber et quelques professeurs, la clarinette-basse et le nouvel ophicléide dont il est auteur. Pleine justice a été rendue à la beauté de ces instruments, auxquels nul autre ne saurait être comparé pour l'étendue, la puissance et l'infinie variété de nuances dont ils sont susceptibles.

*** Le mariage de M. Scribe, notre célèbre auteur dramatique, s'est célébré cette semaine avec madame Biollay, veuve d'un marchand de vin de Bercy. Plusieurs journaux ayant publié l'âge des deux époux, nous ne commettrons pas d'indiscrétion en répétant que M. Scribe a cinquante et un ans, madame Biollay trente-cinq. On ajoute que la nouvelle mariée, sans être ce qu'on appelle riche, a de la fortune, qu'elle est spirituelle et d'une figure agréable. Il est tout simple que l'habile auteur ait cherché à réunir dans cette circonstance les éléments du *Mariage de raison* et du *Mariage d'inclination*, qui sont, comme chacun sait, deux de ses meilleures pièces.

*** Liszt est en ce moment à Lubeck, où il donne des concerts au bénéfice des incendiés de Hambourg. On assure que le grand artiste a le projet de parcourir les grandes villes de l'Allemagne, et de donner partout des concerts dont les bénéfices seront destinés à venir au secours des malheureux incendiés. S'il exécute ce beau projet, ce sera la première fois que la musique aura fait renaître une ville de ses cendres.

*** Doehler a donné son concert d'adieu à Vienne le 5 mai. Il est difficile de se faire une idée de l'enthousiasme qu'il a excité. Il se joue des plus grandes difficultés et chante sur le piano, cet instrument si ingrat, d'une manière ravissante. Doehler se rend à Baden, où il passera l'été, pour venir à Paris vers le mois d'octobre nous faire entendre ses nouvelles Études que l'on dit son chef-d'œuvre.

*** Parmi les artistes qui se rendront cette année à Spa, on cite madame Garcia-Viardot, madame Persiani, Rubini, Thalberg, Liszt, les frères Batta.

*** Nos grands artistes, qui ont fait les délices de Saint-Pétersbourg pendant cet hiver, sont de retour. D'abord Artot, ce délicieux violon, admiré, applaudi et adulé à Munich, Bucharest, Jassy, Varsovie, Saint-Pétersbourg et Moscou, va se reposer de ses travaux, et ensuite entreprendre un voyage avec madame Damoreau, qui est aussi arrivée à Paris. Ernst, le violon par excellence, est malade; il a besoin de repos avant tout. Ces grands artistes passeront l'hiver prochain parmi nous, car ils savent que si Paris ne leur donne pas beaucoup d'or, c'est toujours la seule ville où les artistes sont véritablement appréciés. Et voilà pourquoi Paris sera toujours la ville des arts.

*** La séance que la *Société pour l'enseignement élémentaire* a tenue le dimanche 5 juin dans une de ses écoles à la Halle-aux-Draps, a fait apprécier plus qu'on ne peut dire l'étendue immense des services rendus à la classe ouvrière par la méthode de feu M. B. Wilhem, membre actif de cette société philanthropique. M. Jomard, son ami, a vivement intéressé l'auditoire par la lecture d'une notice biographique sur cet homme remarquable dont notre art pleurera long-temps la perte prématurée. A cette espèce d'oraison funèbre a succédé un hymne de deuil, le *Chant funèbre des Orphéonistes*, mis en musique par le digne élève de M. Wilhem, par M. Joseph Hubert, sur lequel se concentraient les justes prédilections du maître, et qu'il aimait à regarder comme l'héritier de sa haute mission. Ce chant simple, expressif, sans recherche et véritablement empreint d'une douleur profonde dont les trois cents exécutants étaient tous pénétrés, a produit une impression difficile à décrire. L'émotion irrésistible de l'assemblée a été portée à son comble par le noble hommage que M. Dupin, le président de la Société, a rendu à la mémoire de M. Wilhem, et surtout par les témoignages tumultueux d'enthousiasme et d'attachement que la masse entière des ouvriers a donnés à M. Joseph Hubert après quelques mots d'éloges prononcés par le président. Si la voix du peuple est la voix de Dieu, l'élève favori de M. Wilhem sera sans doute appelé à exercer seul les fonctions qu'il partageait en réalité avec son maître, et dans lesquelles il a déjà rendu de grands services.

*** Mercredi prochain, 15 juin, paraîtra, ainsi que nous l'avons annoncé, la partition pour chant avec accompagnement de piano de *la Reine de Chypre*, d'Halévy. C'est une nouvelle qui trouvera du retentissement dans tous les châteaux de France où cette belle partition, qui se repose de ses brillants succès pendant l'absence de MM. Duprez et Barroilhet, est impatiemment attendue.

*** M. Aulagnier, éditeur, rue de Valois, 9, nous prie d'annoncer qu'il peut encore disposer de quelques exemplaires des parties d'orchestre manuscrites du *Stabat* de Rossini, conforme à l'original. Ces parties sont celles qui ont servi à l'exécution de cet ouvrage à Madrid. Les Sociétés philharmoniques ou les directeurs de théâtre qui désireraient l'exé-

cuter peuvent s'adresser au propriétaire de ce précieux manuscrit.

*** MM. Alard, Chevillard, Chaine et Gouffé, qui avaient prêté à l'auteur, madame Ferrenc, l'appui de leur talent pour exécuter en présence de madame la duchesse d'Orléans, le deuxième quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, dont la princesse avait accepté la dédicace, viennent de recevoir une lettre flatteuse de remerciement accompagnée d'un témoignage très libéral de la munificence de son Altesse royale.

*** M. Pradier, notre célèbre sculpteur, est de retour à Paris, et il a inauguré son arrivée par une petite fête musicale, à laquelle il avait convié quelques amis. Mesdemoiselles Nissen et Dexes ont dit avec goût et expression deux duos de *la Favorite* et du *Stabat*, et la première nous a fait entendre un air célèbre de Hændel. Nous avons applaudi ensuite M. Panofka, qui a le grand tort de ne jamais jouer publiquement, dans deux nocturnes pour le violon sur *le Guitarrero*, et une valse délicieuse. Le charme de son exécution a enthousiasmé l'auditoire composé d'hommes et de femmes d'élite, et les honneurs de la soirée ont été pour lui. Voilà de la musique dans l'intimité; il est à désirer de trouver souvent l'occasion de passer des soirées pareilles.

*** Le *Derby-Reporter* annonce que la bibliothèque de l'abbaye de Talwich, près d'Ashburn, possède une collection précieuse de manuscrits de Hændel. Le grand compositeur faisait de fréquentes visites à cette abbaye, attiré par ses orgues, excellent instrument, qui est orné aujourd'hui de son buste.

*** Prague possède, outre le Conservatoire de musique, une réunion philharmonique de 87 membres et une société spéciale pour le chant et la musique d'église.

*** Nous avons sous les yeux le programme du deuxième congrès musical, que la Société philharmonique de Châlons-sur-Saône doit célébrer le 2 juillet prochain, avec l'aide et l'assistance des Sociétés philharmoniques d'Autun, Besançon, Bourg, Chambéry, Dijon, Lons-le-Saulnier, Lyon, Mâcon, Nantua, etc. Suivant ce programme, « le concert aura lieu dans la *vaste » église des Cordeliers*, qui réunit toutes les conditions désirables » de capacité et d'acoustique. L'orchestre a été préparé pour recevoir deux cents musiciens et cent choristes. L'habile disposition de l'amphithéâtre permettra également à tous les spectateurs de voir et d'entendre. La nef, *brillamment illuminée, sera » ornée de fleurs et d'écussons* aux armes des villes représentées au » congrès. Mais ce qui doit rehausser *l'éclat de cette solennité*; » c'est l'exécution du *Stabat Mater*, ce dernier et admirable » chef-d'œuvre de Rossini, qui, pour la première fois, sera entendu en province avec accompagnement d'orchestre, etc., etc. » Le programme s'étend longuement sur les merveilles qui signaleront l'exécution de cet *admirable Stabat*, et puis il ajoute : « Enfin, le lendemain dimanche, la Société philharmonique of- » frira, *dans la même salle* (l'église des Cordeliers ! !.....), un bal » brillant à tous les spectateurs et exécutants. » Le programme n'oublie qu'une chose; c'est de dire si les contredanses qu'on exécutera pour le bal donné dans l'église seront empruntées aux motifs de ce même *Stabat*, sur lesquels danse déjà toute l'Allemagne.

*** Il y a peu de jours, on croyait encore au prochain rétablissement d'une charmante actrice et cantatrice, madame Jenny-Leplus, que la mort vient de frapper tout-à-coup. Elle n'avait que trente-quatre ans, et ses premiers débuts à l'Opéra-Comique datent de l'année 1822. De ce théâtre, madame Jenny-Leplus (alors Jenny-Colon) passa au Vaudeville, aux Variétés, au Gymnase, d'où elle revint encore aux Variétés pour rentrer enfin au théâtre qui la rappelait depuis long-temps, à l'Opéra-Comique. En 1839, elle quitta Paris pour Bruxelles, où le 6 juin 1841 elle faisait ses adieux au public dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*, et le 6 juin 1842 ses amis la conduisaient à sa dernière demeure. En 1838 elle avait épousé M. Leplus, musicien distingué, dont le dévouement s'est signalé pendant la longue et douloureuse maladie à laquelle devait succomber sa jeune et aimable femme.

*** Phrénologie. *Essai sur la Composition musicale, Biographie et Analyse phrénologique de* CHÉRUBINI, *par le docteur* Ch. Place. — Chérubini a été diversement apprécié par les littérateurs et les musiciens, chacun d'eux suivant leurs sympathies ou leur goût. Il paraîtra curieux de pénétrer dans le domaine scientifique et de connaître les révélations qu'une doctrine nouvelle peut former sur le mérite définitif de cet homme illustre. Dans l'*Essai* sur la composition musicale, nous trouvons une foule d'aperçus nouveaux et de définitions originales qui, sans être peut-être à l'abri de la discussion, n'en méritent pas moins un examen attentif. La phrénologie que nous croyons, comme bien d'autres profanes, bonne au plus à quelques observations vagues ou quasi-prophétiques, devient, sous la plume du docteur Charles Place, une mesure rigoureuse des passions, des sentiments et de l'intelligence. Les hommes illustres peuvent donc aussi comparaître à ce tribunal qui pourrait bien devenir sans appel. Le langage des salons et du monde lui convient, car sous des formes élégantes, l'auteur laisse pénétrer dans les mystérieuses retraites de la physiologie, montre à l'esprit ses combinaisons les plus savantes. A l'aide de ses connaissances variées et positives, il dissèque, c'est là son expression, le talent spécial du maître, le compare aux génies des anciens et des modernes, compare et analyse également toutes les théories sur l'art et la science musicale. Ce sera peut-être la première fois qu'un médecin se sera exercé à une critique littéraire, et que, donnant un démenti au mot de Figaro, il aura réussi à instruire sur un sujet qu'on pouvait croire étranger à ses études et à son caractère.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 4 *juin*. — Le début de mademoiselle Élian dans *Robert-le-Diable* a été des plus brillants. Voici en quels termes s'exprime à ce sujet le *Courrier de la Gironde* : « Tout le triomphe de la soirée a été pour mademoiselle Élian, cette charmante fugitive de l'Opéra, que regrette l'Opéra peut-être à cette heure. A plusieurs reprises, la salle s'est ébranlée sous les bravos, surtout après le grand air du quatrième acte » Mademoiselle Klotz a chanté convenablement le rôle d'Alice, et n'a rencontré aucune opposition. M. Payen, qui jouait le rôle de Bertram, est doué d'une voix magnifique.

*** *Nantes*, 3 *juin*. — La réouverture du théâtre a été l'occasion de scènes des plus tumultueuses. M. Prat, le nouveau directeur, n'avait à offrir au public qu'une troupe de comédie, et le public a demandé à grands cris, avec accompagnement de sifflets formidables : *un opéra!* Le vacarme n'a pas duré moins de quatre heures. Vainement l'autorité a voulu conjurer l'orage; quelques pupitres de l'orchestre ont été brisés et lancés sur le théâtre; d'autres projectiles, notamment des oranges, ont encore été employés. Au dehors, sur la place Graslin, il y a eu presque émeute; des pierres ont atteint des officiers et des soldats. Tout en déplorant ces excès, il faut constater que la population est unanime pour demander que la ville de Nantes soit maintenue à son rang de grande cité par rapport à son théâtre et pour protester contre la suppression de l'opéra.

*** *Saintes*, 26 *mai*. — La Société philharmonique de Saintes vient de se distinguer en faisant célébrer, le 19 mai, un service funèbre pour le repos de l'âme de Chérubini, avec l'aide de quelques amateurs des villes voisines et le concours des musiciens du 45e régiment d'infanterie de ligne. On avait choisi tout naturellement pour cette solennité le premier *Requiem* de l'illustre compositeur, et, grâce au zèle avec lequel les répétitions avaient été suivies, l'exécution a été incomparablement au-dessus de tout ce que la Société de Saintes avait fait entendre depuis qu'elle est organisée. Le motet *Ecce panis*, chanté à la communion, et le *Pater noster*, exécuté comme morceau final, ont complété musicalement cette fête funèbre. Le style de ces deux motets de Chérubini contrastait sans doute avec celui du *Requiem*, mais ils sont si justement célèbres qu'on s'est laissé aller unanimement au désir de les entendre. Les ressources trop restreintes de la Société de Saintes ne lui ont pas permis d'entreprendre l'exécution du *Dies iræ* de Chérubini; on l'a donc remplacé par le *Dies iræ* en faux-bourdon à quatre parties, avec accompagnement de contre-basses. Ce faux-bourdon est un des plus saisissants qui existent. Selon l'usage, les strophes ont été chantées alternativement en solo et en chœur. Les solos ont été dits avec accompagnement d'orgue expressif. Cette prose est au surplus d'une harmonie si puissante, l'exécution en a été si vigoureuse, que ceux des auditeurs qui ne connaissaient pas d'avance le *Dies iræ* de Chérubini n'ont pas éprouvé de regret à raison de la substitution qui a été opérée. Ce faux-bourdon a été chanté en *sol* mineur; ce ton est peut-être le plus favorable de tous, parce que toutes les notes de la partie de contre-basse sont de bonnes notes pour l'instrument. Les amateurs de Saintes peuvent donc se féliciter d'avoir dignement rendu hommage à la mémoire du grand compositeur que le monde musical vient de perdre. Ils ont en cela pris l'initiative sur la plupart des Sociétés philharmoniques de France, et maintenant qu'il est

question d'élever à Chérubini un monument digne de son nom, ils ne voudront pas que leur offrande vienne la dernière. Si Chérubini vivant a joui d'une partie de sa gloire, il est facile aujourd'hui de pressentir que la postérité le placera plus haut encore que ne l'ont fait ses contemporains. L'heureuse exécution du *Requiem* du 19 mai produira de bons effets parmi les amateurs de Saintes. Tous ont senti combien cette musique si sévère de forme, si remarquable de couleur, se distingue des compositions éphémères que chaque jour voit naître, et combien on est récompensé de ses efforts quand on étudie à fond ces grands ouvrages si souvent mal jugés par les prétendus connaisseurs qui critiquent sans comprendre.

*** *Alger*, 25 *mai*. — La représentation de *Gemma*, de Donizetti, a mis en relief nos artistes italiens. La cavatine : *Mi togliesle a un sole ardente* a été parfaitement chantée par Zoni. Au deuxième et troisième actes, les deux cavatines de basse : *Un fatal pressentimento* et *Questa soave immagine* ont valu à Manzocchi de justes applaudissements. Mademoiselle Mazza s'est très habilement acquittée de la partie importante qui lui est confiée dans *Gemma*. Sa voix de mezzo soprano est agréable et juste. Un chanteur bouffe, dont on goûte beaucoup le talent, Mantegazza, a reparu dans *l'Elisir d'amore*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — L'administration vient de traiter avec Barroilhet pour deux représentations, dont la première a eu lieu le 7 juin. Cet artiste, se rendant à Londres, ne pourra faire qu'un séjour très court à Bruxelles. Il jouera seulement le rôle d'Alphonse de *la Favorite*, et celui de Guillaume-Tell dans l'opéra de ce nom.

— Les principaux sujets attachés à notre Grand-Théâtre partiront pour Liége le jour de l'inauguration de la statue de Grétry, afin d'y donner une représentation. M. Hanssens, chef d'orchestre, compose pour cette solennité, un pot-pourri de différents motifs empruntés aux principaux opéras de Grétry.

*** *Madrid*, 26 *mai*. — Hier soir, comme nous l'avions annoncé, S. M. la reine Dona Isabel II et son auguste sœur ont daigné honorer de leur présence la première représentation donnée par madame Pauline Garcia-Viardot, notre grande cantatrice. S. M. et S. A. furent reçues avec tous les honneurs dus à leur haut rang; ensuite on commença la représentation. Nous ne voulons rien dire de MM. Serlas, Castell, Barba et autres, qui ont pris part à la fête, parce que ce n'était pas la première fois que nous les entendions, et ce ne serait pas non plus la première que nous ferions l'éloge de leur mérite et de leurs efforts. La célébrité de la soirée, celle qui excitait l'attention au plus haut degré, c'était la fille de Manuel Garcia, la sœur de l'immortelle Malibran. Deux salves de bruyants applaudissements la saluèrent à son entrée, et à la fin de la célèbre cavatine *Una voce poco fa*, recommencèrent les marques de satisfaction et d'enthousiasme. La voix de Pauline Garcia est étendue, claire et sonore. Elle attaque les notes graves du contralto avec la même facilité que les plus aiguës du soprano *sfogato*. C'est pour cela qu'elle chante l'Arsace de *Sémiramide*, comme la Rosine du *Barbiere*, qu'elle brille autant dans le rôle de Tancredi que dans celui de Desdemona; qu'elle porte avec la même aisance le costume des deux sexes, et chausse avec une intelligence égale le cothurne de Melpomène et le brodequin de Thalie. Dans le second acte, à la leçon de piano, elle exécuta diverses chansons espagnoles, de celles composées par son illustre père; avec quelle grâce, quelle suavité, quelle gentillesse elle a dit ces airs nationaux, qui résonnent toujours si délicieusement à nos oreilles! Qui pourrait reconnaître dans la piquante cantatrice, je ne dis pas une espagnole d'origine, cela est sûr, mais une espagnole qui foule pour la première fois le sol de sa patrie? Ce fut surtout dans le rondo de *Cenerentola* que Pauline Garcia surprit et ravit tout le monde. Quelle agilité de gorge, quelle exécution prodigieuse, quels traits purs et nouveaux! Alors toute l'élégante société ne put se contenir, et il n'y eut qu'une voix pour demander la répétition de ce morceau délicieux. La jeune artiste le chanta une seconde fois, mieux, s'il est possible, que la première, avec des ornements nouveaux et d'un goût différent; une pluie de bouquets tomba à ses pieds, au milieu d'applaudissements frénétiques. S. M. la reine et son Auguste sœur ne quittèrent qu'alors leurs places, et sortirent de la salle avec le même cérémonial qu'à leur entrée. Hier soir, nous avons vu l'éminent artiste dans le plus difficile des opéras bouffes. Il ne nous reste plus qu'à assiter à son triomphe dans un genre opposé. Desdemona, nous pouvons l'annoncer dès à présent, sera encore plus sublime, plus admirable que Rosina.

— Le régent et son épouse ont résolu d'ouvrir leurs salons à l'élite de la société tous les dimanches. On loue beaucoup la manière pleine de bonté et d'affabilité avec laquelle ces deux personnages font l'honneur de leur palais. Dimanche, 23 mai, était la seconde soirée; la réunion de toutes les beautés de la cour, jointe à l'envie que chacun avait d'entendre la diva madame Pauline Garcia-Viardot, avait réuni tout ce qui se trouvait à Madrid d'hommes illustres et remarquables dans tous les genres, diplomates, députés de toutes les nuances, etc., etc. Madame Viardot chanta un duo de *Sémiramide* avec madame Gorostiza, dont tout le monde s'accorde à faire de grands éloges; le duo a produit un grand effet. Madame Pauline Viardot a chanté deux airs et plusieurs chansons espagnoles. Elle a été ce qu'elle est toujours, ravissante, admirable, grande artiste enfin. Plusieurs morceaux à quatre mains ont été exécutés par la Duchesse, épouse du Régent. Le bal a eu lieu ensuite, et a été très gai et brillant. On a pu s'assurer que ni la guerre ni le mal vouloir des ennemis de la nation, ni les malheurs qui sont les conséquences d'une guerre acharnée, n'ont pu étouffer la politesse et la générosité espagnole. Le lendemain de cette fête, madame Pauline Viardot a reçu de M. le duc de la Victoria un beau bracelet, orné d'opales et de rubis, et une belle chaîne de montre avec deux glands, travaillés avec un goût exquis. Enfin, il paraîtrait que le Régent veut prouver qu'il sait se conduire royalement.

*** *Stockholm*. — Enfin nous avons vu *les Huguenots*, cet admirable chef-d'œuvre de Meyerbeer. L'effet qu'il a produit ici est tel, que malgré une chaleur excessive la salle est comble chaque fois que le nom magique des *Huguenots* se trouve sur l'affiche. C'est un des plus grands succès de notre théâtre, auquel les chanteurs, les chœurs et l'orchestre ont puissamment contribué.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 25.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halevy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

Paris, Dimanche 19 juin 1842.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : *Le Présage du retour*, romance de *Bordogni*.

LE JOUEUR DE VIOLE,

ET

LE PIGEON DE LA PLACE SAINT-MARC.

Histoire vénitienne.

(Suite*.)

II.

Quatre tableaux du palais Nani.

Si le voyageur que l'appât des plus douces émotions que puissent faire naître l'art et la poésie attire à Venise a la bonne idée de demander l'hospitalité à l'hôte actuel de cette ancienne demeure patricienne, dès les premiers pas qu'il fera dans l'intérieur de l'édifice, soit qu'il arrive par ici en gondole ou par là en suivant le quai des Esclavons, au premier coup d'œil il trouve, conservée avec une louable religion artistique et historique, l'armoirie sur laquelle est basée une partie de ce récit. Au pied de ce double escalier dans le goût mauresque, comme l'ensemble architectural de tout le palais, dans cet entrecolonnement aux chapitaux en *chou-frisé*, s'offre la fresque qui représente l'écusson à enquérir. Si d'aventure quelque groupe de rames, quelque voile de gondole au sec le masquait pour l'instant, faites-en débarrasser l'approche, il en vaut pardieu bien la peine! Ensuite tâchez d'obtenir l'appartement classé sous le n° 8, et votre curiosité aura ici fort à faire, car ce qui s'offrira à votre vue est évidemment la liaison mystérieuse qui unit l'écusson bizarre du vestibule à l'on ne sait encore quelle légende, quelle histoire irritante à savoir. Nous avons éprouvé tout cela, et grâce à l'efficacité de quelques recherches, nous en sommes arrivé à pouvoir tout expliquer à quiconque, comme vous, aura la bonne inspiration de choisir *le palazzo Nani, l'Albergo, reale* pour en faire son quartier-général pendant un séjour d'artiste ou d'homme du monde à Venise.

Le salon dont nous parlons offrira donc à vos regards quatre tableaux de grande dimension, et qui représentent, sous des physionomies diverses par l'impression qu'elles produisent, les éléments directs de ce récit. Le premier est la reproduction minutieuse de la grande galerie qui traverse de part en part l'Albergo, comme aussi tous les

(*) Voir le numéro 24 de la *Revue et Gazette musicale*.

palais vénitiens; mais cette galerie est bien différente d'aspect aujourd'hui de ce qu'elle était au temps où la fit peindre la comtesse Giovannina, qui habitait seule avec ses gens ce palais où vous êtes. Au lieu de ces murs actuellement revêtus de marbres, la peinture nous offre de vastes tentures de laine noire à crépines, glands et franges noires. De longues draperies, également noires, voilent presque entièrement les hautes fenêtres divisées par les sveltes colonnettes mauresques où se suspendent aujourd'hui de riants rideaux d'étoffe de Perse tout diaprés de fleurs surprenantes et d'oiseaux fabuleux. Il semble que le peintre de l'époque, chargé par la fantasque comtesse Giovannina de reproduire l'expression d'une douleur matérialisée, ait voulu associer jusqu'à la nature extérieure au sombre ensemble qu'il peignait; car, au lieu de cette brillante échappée de ciel bleu et or qui scintille à travers les franges des draperies modernes, il a représenté les nuages glauques et cuivrés d'une atmosphère orageuse et telle que Venise n'a pas le droit d'en offrir, sous peine de n'être plus la reine de l'Adriatique, mais bien plutôt la brumeuse fille des mers néerlandaises.

Enfin les gens, les valets que le tableau représente dans les attitudes oisives qu'a la domesticité d'une grande maison, sont en grand deuil et se promènent comme une marche funèbre dans cette longue galerie décorée comme le cercueil dont elle a la forme. A l'angle supérieur du tableau ressort l'armoirie déjà aperçue sous ce vestibule, et qui est la seule chose sur laquelle le peintre ait trouvé moyen d'employer d'autres teintes plus éclatantes que le gris et le noir répandus sur son tableau.

Une autre toile représente la chambre à coucher de la comtesse Giovannina telle qu'elle a été trouvée à la mort de cette bizarre personne. Le lit, surmonté de quatre panaches blancs sur les courtines et les tentes noires, a tout l'air d'un dais mortuaire. Tout l'ameublement est d'ébène à peine rehaussé par-ci par-là de quelques accessoires d'ivoire. Une femme est agenouillée sur le degré d'un prie-Dieu que surmonte la reproduction en miniature d'un des plus austères et des plus sombres tableaux de Palma le Vieux, qui est encore, du reste, dans l'ancienne chambre de la comtesse. C'est en priant là qu'elle est morte.

Un troisième tableau offre un sujet un peu plus gai, c'est la façade du palais à peu près telle qu'elle est encore aujourd'hui, vu de la rive des Schiavoni, une peu du côté du palais ducal. Une tête de jeune fille se montre à une fenêtre du second étage, brune et fraîche comme à vingt ans. A l'angle du balcon de l'étage inférieur on voit, à demi caché par une colonne, le corps penché d'un vieillard. Le vieillard et la jeune fille regardent une gondole qui, par un beau clair de lune, s'est arrêtée sous les fenêtres du palazzo, au bord de la riva, et de laquelle s'élèvent les notes expressives et sonores d'une viole jouée avec habileté. La jeune fille, c'est la comtesse Giovannina; le vieillard, c'est le comte Hercule, l'avogador de la république; la viole qui résonne dans cette douce nuit bleue, c'est celle de *Giorgio il Pallido*, George le Pâle...

Le quatrième tableau représente deux femmes sur la même toile; l'une est belle, jeune, parée; elle sourit comme une fraîche nymphe du Tintoretto: seulement les femmes de ce peintre ne sont que des femmes de chair, tandis que celle-ci a une âme et une pensée dans le sourire et dans le regard. L'autre portrait représente une vieille femme en grand deuil, triste, courbée par l'âge et la douleur... Ces deux femmes, la jeune et la vieille, la riante et la lugubre, sont la même... c'est la comtesse Giovannina; ici elle a vingt ans, là elle en a soixante. D'un côté, l'armoirie dont se couronnaient tous les portraits patriciens de ces époques est celle de la famille, régulière, brillante de ses *signes* d'or sur les *champs* de couleurs éclatantes. De l'autre, c'est-à-dire sur le portrait de la vieille, l'écu est celui qu'elle-même a modifié, et tel que la fresque du vestibule nous l'a offert dès le premier pas que nous avons fait dans le palazzo ou *Albergo* où nous avons conduit le lecteur.

Partout les solives historiées du plafond, les mascarons des voûtes, les écoinçons, les enroulements de l'architecture qui subsiste encore dans cet appartement, offrent, soit peints, soit sculptés, ces deux signes additifs d'un blason bizarre, *le pigeon gris et la viole noire*. Ces deux fractions d'*arme parlante* sont répandues dans cette partie du palais avec la même profusion que les fameuses salamandres du roi chevalier dans les salles de Fontainebleau, ou que les victorieuses N de Napoléon dans les palais que sa grande épée sut conquérir; et bien qu'avant d'arriver aux mains de son propriétaire actuel cette demeure ait subi plusieurs maîtres, ce diagnostic de quelque grande infortune privée a été respecté comme les plus éclatants souvenirs historiques.

A présent, franchissons rétrospectivement plus d'un siècle et représentons-nous, dans la réalité, la scène que l'un des quatre tableaux de la chambre visitée tout-à-l'heure nous a transmise, indéchiffrable avant l'enquête scrupuleuse à laquelle nous avons dû nous livrer, pour pouvoir écrire ces lignes sur la vie et la mort d'un pauvre et célèbre musicien dont le nom est resté mêlé d'une façon touchante à l'histoire de sa patrie.

Jules Lecomte.

(*La suite au prochain numéro.*)

LA MUSIQUE DANS L'ÉGLISE.

Souvent nous avons été étonné que le clergé, au lieu de protéger la musique dans les églises en introduisant partout l'orgue et faisant exécuter des messes en musique qui élèvent l'âme et rendent le peuple plus religieux, que le clergé, disions-nous, mette partout et toujours des empêchements, des obstacles. Aujourd'hui nous avons à nous plaindre d'un abus tout contraire. Certains prêtres introduisent dans leurs églises de la musique, mais non cette belle musique dont nous parlions tout-à-l'heure, mais de la musique profane, et cela par une vile spéculation d'argent. On a fait ainsi pendant le *mois de Marie* (mai), à Paris, dans l'église Notre-Dame de-Lorette, ornée comme une salle de concert, tous les soirs *de la musique*, mais quelle musique dans une église! les salles de concert à 1 *franc* en auraient eu honte, et par-dessus le marché on avait *quadruplé le prix des chaises* (toujours dans l'église). Une jeune fille, vêtue de la manière la moins décente, venait quêter, non pour les pauvres, mais pour la fabrique. Et un prêtre qui prêchait, non pour nous exhorter à la religion, mais pour inviter le public charitable à donner de *l'argent* à cette pauvre église qui a de si grands besoins; en un mot, il n'était question dans ces *sermons* que de ce vil métal que l'Etat donne à

juste titre au prêtre, car il faut qu'il vive, mais dont il ne devrait jamais être question dans l'église. Et à cette occasion élevons-nous donc de toutes nos forces contre cet abus qui règne, *seulement en France*, dans les églises, de *louer des chaises*. C'est ainsi qu'un pauvre malheureux ne peut pas s'asseoir pour prier Dieu, parce qu'une vieille femme viendra lui demander aujourd'hui 1 *sou*, demain 10 *sous* pour une chaise, et tout cela sans faire attention à la chaleur de sa prière; elle interrompra le moment le plus sacré, la prière la plus fervente par ces mots: *Payez la chaise, s'il vous plaît.* Et avec des abus pareils on s'étonne encore que beaucoup de gens aiment mieux prier chez eux qu'à l'église.

Un abus non moins grand, non moins scandaleux que le *mois de Marie* à Notre-Dame de Lorette, a eu lieu dimanche passé, 12 juin, à Ville-d'Avray près Saint-Cloud. On annonçait par des affiches une solennité religieuse et musicale (pour nous servir des termes du programme) en deux parties.

Cette réunion, organisée au profit des pauvres de la commune par une de nos cantatrices les plus charmantes, a eu lieu dans une église dans laquelle les *auditeurs* ont été admis moyennant 1 fr. 25 c., 75 c., et 25 c. pour les chaises (place comprise). A la fin du concert, madame Eugénie Garcia, qui avait admirablement chanté, est venue encore recevoir les offrandes demandées tout spécialement aux *auditeurs*, charmés pourtant de pouvoir la remercier, ainsi que MM. A. Dupont et Grard, du plaisir qu'ils leur avaient procuré, et en les séparant dans leur pensée des réflexions inspirées par quelques circonstances de cette solennité qu'on aurait dû tout simplement appeler *musicale*. La seconde partie se composait en entier du *Stabat* qui commence à promener sa popularité dans les *églises de campagne*, après l'avoir commencée à Paris au *théâtre*.

Pendant la première partie du concert, on a dit la messe au maître-autel; un ecclésiastique a prononcé avec assez de difficulté un *discours*. Mais comme il n'y avait été question que d'art, de statues, tableaux, etc., et que l'orateur avait *évité* tout ce qui aurait pu nous rappeler que nous étions à l'église, en remerciant avec *une grande émotion qui lui ôtait*, disait-il, *la mémoire*, les artistes venus pour *nous, auditeurs*,... et pour les pauvres, nous ne nous doutions guère que c'était un sermon prononcé dans un lieu sacré. Les honneurs *de l'assemblée distinguée* (paroles du discours) réunie pour cette occasion, ont été faits par plusieurs personnes parmi lesquelles se trouvaient M. le curé, qui ont distribué pendant tout le temps des programmes *aux auditeurs*, lesquels on a remis imprimés avec vignette, portant la désignation exacte des morceaux, le nom des exécutants, avec la formule ordinaire des concerts : Le piano sera tenu, etc., et revêtus au bas de la signature de *M. le maire*, ainsi que le prescrivent les ordonnances administratives pour tout ce qui concerne *les jeux et divertissements publics, bals, bateleurs*, entrepreneurs de jeux publics, etc., etc., dans les fêtes patronales.

Ceci s'est passé le dimanche 12 juin, à vingt minutes de Paris, en face de mille personnes, l'an de grâce 1842, dans le diocèse de Versailles, à la fête *patronale* du pays.

Voilà donc où nous conduit l'abus des meilleures choses; c'est une contrefaçon de Saint-Roch, dépassé maintenant dans le rapide essor que sa *fabrique* a donné *au produit des chaises*, avec ses catégories de places, ses concerts du dimanche et ses enceintes réservées! Honneur pourtant aux artistes qui sont venus à l'appel de madame Eugénie Garcia! nous voulons les remercier d'autant plus vivement, que nous blâmons avec énergie les autres circonstances de cette prétendue solennité religieuse. Nous sommes chrétiens avant d'être amateurs de musique!... Nous voulons que la maison de Dieu soit *austère*, et que sa parole y soit religieuse et non mondaine.

Nous voulons que nos enfants ne s'habituent pas à confondre les cérémonies du culte avec les réunions du public pour un concert et un spectacle; nous voulons que la majesté du culte ne soit pas sacrifiée à des accessoires vulgaires; nous voulons que le pauvre, avec son manteau troué, sa besace et son bâton, vienne librement auprès du riche, car telle est la sublime volonté du christianisme; dans la maison sainte, c'est la foi qui fait les élus!.... Arrêtez-vous donc, prêtres qui voulez propager par de tels moyens les idées religieuses! Arrêtez-vous! Vos *mois de Marie* deviennent des *spectacles*; le monde s'y porte, il est vrai, le fermier des *chaises* s'en réjouit. Qu'importe si les cantiques sacrés, les messes et toute cette admirable musique d'église de Hændel, Bach, Graun, Chérubini, Porpora, qui relève nos pensées, qui nous rend plus chrétiens, en concentrant tous nos pensers en Dieu, sont remplacés par des petits concerts!..... Qu'importe, dites-vous? eh bien, cela importe à la morale et à la religion; à la morale, car vous habituez nos filles à venir *briller* dans les églises; à la religion, car vous changez l'aspect du temple saint!..... Vous en faites, comme le curé de Ville-d'Avray, un lieu de réunion mondaine et non de prières!.....

UN ARTISTE QUI CROIT EN DIEU.

REVUE CRITIQUE.

Trois Mélodies de François Schubert, paroles allemandes et françaises, avec un accompagnement de violon obligé, par Alexis Lvoff.

Ces trois mélodies de Schubert, *la Sérénade*, *le Voyageur*, et *la Truite*, sont délicieuses, comme chacun sait; d'abord, parce qu'elles sont de Schubert, ensuite parce qu'elles ont acquis un charme de plus par l'accompagnement de violon obligé dont les a ornées M. Lvoff. M. Alexis Lvoff cumule avec les qualités de comte, d'aide-de-camp de l'empereur de toutes les Russies, d'excellent ingénieur, celles d'excellent musicien, d'habile violoniste, et de bon compositeur. Or, pour ne pas déroger, M. Lvoff a dédié le travail intéressant qu'il a fait sur ces trois mélodies à madame la comtesse de Rossi, ci-devant Sontag, qui maintenant aussi, elle, est une artiste titrée, ou une comtesse artiste, ce qui est tout un par les idées sociales que la France à jetées en Europe depuis cinquante ans.

La première de ces mélodies, *la Sérénade*, semble avoir été conçue par l'auteur pour être corroborée d'un accompagnement tel que celui qu'a fait M. Lvoff, c'est-à-dire les soupirs nocturnes, les élancements d'amour répétés en échos, en *imitations* du chant par le chant suave du roi des instruments. Cette partie de violon, écrite purement, offre encore l'avantage d'être d'une facile exécution. Le bruissement des peupliers qui se balancent à la brise du soir; les accents du rossignol, si doux à cette heure, ces accents anciens comme le monde et qui semblent tou-

jours nouveaux et frais à l'oreille et au cœur, tout cela est délicieusement imité, reproduit par l'accompagnement. Celui de la noble et triste élégie intitulée *le Voyageur* est plus difficile, plus tourmenté; il est vrai que le compositeur avait à s'associer ici à des lieux communs de philosophie désenchantée, à cette instabilité humaine qui va, va sans cesse, marchant à la conquête de la désillusion, et arrivant à s'entendre dire par une voix secrète : *Où tu n'es pas le bonheur est là.*

Si nos violonistes conservatoriens n'avaient posé depuis long-temps le précepte qu'on doit tout exécuter sur le violon, on pourrait trouver quelques mesures de ritournelles d'une difficile exécution dans l'accompagnement de ce chant du *Voyageur,* notamment dans le passage de la cinquième et sixième mesure où, du *fa* sur la cinquième ligne, il faut attaquer le *la* quatre lignes au-dessus de la portée, et descendre rapidement par un accord de septième diminuée brisé pour cadencer sur l'*ut* dièze au-dessous des lignes; mais à part ce trait et celui de la seizième mesure avant la fin, qui n'est pas non plus très commode à faire, tout le reste de cet accompagnement s'identifie on ne peut mieux au chant : il forme avec ce chant un duo de grâce et de douceur plein de mélancolie qui vous plonge en une rêverie, vous berce agréablement; car la tristesse exprimée par une suave et pure harmonie est préférable aux sottes joies du monde, comme aux traits brillantés qui étonnent plus qu'ils ne font plaisir.

Et maintenant voici un morceau, *la Truite,* d'une expression neuve, exceptionnelle. La pitié de l'auditeur est excitée, et vivement excitée, je vous l'assure, par la mort d'un poisson, mais de ce poisson si joli, si heureux dans l'eau, comme dit le proverbe, courant dans cette eau vive, faisant scintiller au soleil les étoiles de feu qui parsèment son corps agile lorsqu'il remonte les cascades, comme on le voit dans les Pyrénées, où on le tue au fusil et pour ainsi dire au vol. Ici, c'est cet animal cruel et patient qu'on appelle le pêcheur à la ligne qui enlève la pauvre truite de son humide et heureuse habitation, pour lui faire subir le supplice du feu, comme il le fit subir en tout temps à son semblable pour des croyances religieuses ou politiques. S'attendrir sur le sort d'un poisson, dira-t-on, c'est avoir de la sensibilité de reste. Cela nous remet en mémoire un article tout empreint d'indignation que nous fîmes dans un petit journal, contre une jeune et jolie demoiselle que nous avions vue s'émouvoir et pleurer à chaudes larmes, au Gymnase, en voyant *les Malheurs d'un amant heureux*, de M. Scribe, et qui, le lendemain, faisant voir à son frère deux malheureux hannetons collés ou cloués l'un vis-à-vis de l'autre sur un morceau de bois, lui disait, en lui montrant ces deux pauvres bêtes se débattant dans les convulsions de l'agonie : Tiens, mon frère, vois comme c'est drôle; ils ont l'air de faire un assaut d'armes : ça ne coûte que deux sous et ça dure deux jours. Ça dure deux jours! Quelle grandeur ou quel degré d'intelligence doivent donc avoir des êtres animés, des animaux qui souffrent, pour exciter la pitié, disions-nous, si l'on s'écrie d'un air joyeux et satisfait que leur douleur dure deux jours!

Il en sera sans doute de même, dans nos salons et parmi nos ichthyophages sur les malheurs de notre pauvre truite. Nous cédons cependant au plaisir de laisser dire au poète français qui l'a fort bien traduite de l'allemand, la mort du pauvre cétacé :

Pareille au trait qui vole,
Au fond d'un ruisseau clair
La truite alerte et folle
Passait comme un éclair.
Moi, j'étais sur la rive,
Suivant au loin des yeux,
Dans l'onde pure et vive,
Tous ses ébats joyeux.
Un pêcheur, sur sa ligne,
Courbé, muet toujours,
De la bête maligne
Guettait les mille tours.
Tant que le flot, pensais-je,
Sera clair jusqu'au bas,
Le poisson, à ton piége,
Pêcheur, ne mordra pas.
Mais de perdre ainsi l'heure,
Le méchant ennuyé,
Usant d'un nouveau leurre,
Troubla l'eau sans pitié.
La ligne en est tirée :
La truite y pend déjà.....
Hélas! pauvre égarée,
La mort t'attendait là!

On sait que la mélodie de Schubert est franche et naïve comme le sujet. M. Lvoff y a joint un accompagnement en triolets d'un dessin obstiné et d'un effet charmant. On y voit la pauvre bête frétillante et haletante; ce sont les joies de la vie suivies des convulsions de la mort : c'est l'art musical peignant tout dans la nature, le mouvement muet, des douleurs inconnues, le silence par le bruit; et M. Lvoff a prouvé par ce travail ingénieux et des ouvrages plus importants en musique, qu'il était digne d'associer sa muse à celle du jeune maître tombé trop tôt, et sur la tombe duquel il a jeté ainsi un drap brodé richement.

Henri BLANCHARD.

OPÉRAS NOUVEAUX

REPRÉSENTÉS PENDANT LA DERNIÈRE SAISON D'HIVER EN ITALIE.

On ne lira pas sans intérêt ce relevé des ouvrages qui ont été composés durant l'hiver dernier pour les théâtres d'Italie. Ce document suffira pour donner une idée de l'activité lyrique qu'offre encore ce pays.

A MILAN. — Théâtre de la Scala : *Maria Padilla*, de Donizetti, chanté par mesdames Abbadia, Loéwe, et MM. Ronconi et Donzelli. Libretto défectueux; musique originale; succès. Au même théâtre : *Odalisa*, de Alessandro Nini, chanté par mesdames Abbadia, Brambilla, et MM. Salvi et Varesi. Exécution incomplète qui, dès les premières représentations, a compromis l'ouvrage, fort distingué du reste dans plusieurs parties. Au même théâtre : *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi, chanté par mesdames Strepponi et Bellinzaghi, et MM. Ronconi, Dérivis et Miraglia. Grand et légitime succès; fanatisme. Cet opéra sera représenté de nouveau, à la Scala, l'hiver prochain.

Théâtre Rè : *Un duello alla pistola*, de Degola, chanté par madame Térésa Tavola, et MM. Caggiati et Zucchini. Demi-succès.

Au Conservatoire de musique : *Un giorno di Nozze*, des élèves Bellini et Devasini. Succès de circonstance. Au même théâtre : *Il Disertore Svizzero*, de l'élève Meiners. Succès semblable.

NAPLES. — Saint-Charles : *Il Proscritto*, de Mercadante, chanté par mesdames Marini et Bucini, et par MM. Basadonna, Fraschini et Gianni. Le premier acte a toujours beaucoup plu. On a fort admiré le haut mérite de l'instrumentation et des morceaux d'ensemble.

Au théâtre Nuovo : *Il conte di Lemos*, de divers compositeurs, parmi lesquels les maëstri Sirt, Paglinoli, etc., chanté par mesdames Davide, Gambaro, etc. *Pasticcio* sifflé à outrance.

VENISE. — Théâtre de la Fenice : *Candiano IV*, de Ferrari, chanté par deux Allemandes, mesdames Goldberg et Mina Schri-

kel, et par MM. Coletti et Deval. Cet ouvrage a eu un beau et légitime succès, qui est une véritable garantie pour l'avenir du jeune maëstro, dont il est la troisième œuvre. Le succès de *Candiano* vient d'être confirmé par l'épreuve de la Pergola, de Florence. Au même théâtre : *Il duca d'Alba*, de Paccini, chanté par mesdames Goldberg, Ida Bertrand, et MM. Moriani et Coletti. Cet ouvrage n'a obtenu qu'un médiocre succès.

Au théâtre San-Benedetto : *Il Lazzarello*, de Marliani, chanté par mesdames Goggi, Mori, et M. Botticelli. Faute de ténor, cet ouvrage n'a pas réussi comme il l'eût mérité. Cependant le premier acte a obtenu un succès réel.

Rome. — Théâtre Valle : *Amalia de Viscardi*, de Capocci, chanté par madame Bartolotti, et MM. Winter et Rinaldini. Succès médiocre. Au même théâtre : *Bianca Cappello*, de Buzi, chanté par les mêmes artistes, n'a pas répondu à l'attente du public.

Turin. — Théâtre Sutera : *Il Contrabbandiere*, de Perelli, chanté par mesdames Bertuzzi, Ronconi, et par MM. Gardoni et Guscetti. Cet opéra a été applaudi.

Vérone. — Théâtre Philodramatique : *Galeotto Manfredi*, de Hermann, chanté par madame Gabussi, et par MM. Guasco et Superchi. Malgré le mérite des chanteurs, cet opéra a été impitoyablement sifflé, par le manque absolu d'inspiration et la nullité du travail harmonique.

Lucques. — *Il Postiglione di Lonjumeau*, de Speranza, chanté par madame Mattioli, et par MM. Rovere et Lucchesi. Mis pour la seconde fois en musique en Italie, cet opéra n'a guère réussi.

Padoue. — *Giovanna Ire di Napoli*, de Malipiero, chanté par madame Mattey, et MM. Comassi et Caliari. Cet ouvrage a été reçu avec faveur.

Bergame. — *Lutalto*, de Forini, chanté par madame Griffini et MM. Zoboli et Bonafos. Cet ouvrage a réussi. Les chœurs particulièrement ont été chaudement applaudis.

Crema. — La *Finta Pazza*, de Consalini, chanté par madame Agliati et MM. Profeti et Ferrari. Succès.

Pordenone. — *Warbek*, de Galli, chanté par madame Ronzi et MM. Arti et Gherardini. Succès complet.

On voit par cette récapitulation que, dans l'espace de trois mois tout au plus que dure la saison du carnaval dans les théâtres d'Italie, onze villes ont eu des opéras expressément écrits pour leurs théâtres, et que le nombre de ces ouvrages, dont les destinées furent diverses, s'est élevé à dix-neuf. Les seuls qui resteront sont sans doute : *Maria Padilla*, de Donizetti ; *Il Proscritto*, de Mercadante ; *Candiano IV*, de Ferrari ; et *Nabucodonosor*, de Verdi. Ces deux derniers ouvrages, de maëstri qui sont au début de leur carrière, ont offert de véritables beautés, qui annoncent deux talents lyriques pour l'Italie, laquelle, depuis quelques années, ne voyait rien paraître pour se joindre à Donizetti et à Mercadante, ses plus féconds et ses plus populaires compositeurs.

Z. Z.

Correspondance particulière.

Naples, 8 juin 1842.

Le gala du 30 mai a été fort brillant, non par rapport au spectacle, mais à cause de l'assemblée très nombreuse, des toilettes riches et élégantes, des magnifiques uniformes, et des monceaux de diamants qui étincelaient au milieu de la quintuple illumination de San-Carlo. Le roi, les deux reines, les princes et princesses sont arrivés à neuf heures. Les trois princes de Prusse, Guillaume, Albert et Waldemar, qui avaient d'abord paru dans une loge des secondes en face, ont rejoint la famille royale. Le prince Guillaume s'est placé entre les deux reines. Les deux autres princes se sont assis près du roi, de l'Infante, et de la comtesse de Syracuse. Le premier acte du *Proscrit* a été suivi du ballet de *Castor et Pollux*. La soirée s'est terminée par le second acte du dernier opéra de Mercadante. Le ballet n'a obtenu qu'un demi-succès. Guerra a fait vivement regretter Edouard Carey, et madame Grekowska, qui n'est pas jolie, qui a la taille peu élancée, et qui n'est plus parée des grâces de la jeunesse, ne fera pas oublier la Saint-Romain. Il y a donc déficit à l'article *primi ballerini assoluti*.

La Ronzi-Debegnis et Coletti ont débuté le 2 de ce mois dans *Roberto-Devereux*. La prima donna a réussi en souvenir de ce qu'elle était il y a huit ans. Jamais le public ne s'était montré si galant : il n'a pas plus critiqué son âge que sa voix, et il a applaudi avec transport son admirable méthode. Le primo basso cantante est doué des qualités les plus rares : physique, voix, méthode, rien ne manque à ce jeune artiste, que l'on peut désormais classer au premier rang. Basadonna a bien chanté la partie du ténor, et la Gruitz, chargée de représenter la duchesse de Nottingham, a contribué au bel ensemble de cette soirée.

La seconde représentation de *Castor et Pollux* a été sifflée d'un bout à l'autre, ainsi que le pas de la première danseuse, madame Grekowska. Ce ballet, donné pour la première fois il y a vingt et un ans, était alors monté avec un luxe extraordinaire de décors, de costumes et de *talents divers*. Abandonné aujourd'hui à son seul mérite, un triste sort l'attendait et *sempre giusto*. La Ronzi-Debegnis et Coletti chanteront successivement *la Norma*, *la Semiramide*, et sans doute aussi d'autres opéras qu'une censure inintelligente et profondément ignorante n'a pas autorisés, au grand étonnement de Turin, de Milan, de Florence, et même de la plupart des grandes villes du royaume de Naples, où ils font partie du répertoire courant. Le Fondo a montré en nouveaux artistes les époux Lombardi-Baillou. Ils ont paru dans *le Barbier*. La Lombardi-Rosina a eu un succès de beauté. Son mari est un Figaro très convenable. Fraschini est un médiocre Almaviva. Salvetti s'est bien acquitté de la partie de Bartolo.

Le Teatro-Nuovo continue sa carrière de zèle et de travail. Ses acteurs sont jeunes et ardents ; son répertoire est large et varié ; il ne recule devant aucun effort. L'impresario est un neveu du fameux et très regretté Barbaja. Ce dernier mot a tout expliqué.

Bruxelles, 14 juin 1842.

Barroilhet a donné trois représentations sur le théâtre de cette ville ; il a chanté deux fois *la Favorite* et une fois *Guillaume Tell*. Ces deux opéras sont les seuls de son répertoire qui soient montés ici ; car jamais on n'a joué *Don Juan* à Bruxelles, et l'on ne s'est pas encore occupé de la mise en scène de *la Reine de Chypre*, qu'on nous donnera vraisemblablement vers le commencement de l'hiver. Depuis l'infortuné Nourrit, aucun chanteur n'avait eu ici un succès aussi complet, aussi général. Le public est avant tout sensible au charme d'une belle voix ; le mérite de l'artiste, qu'il sait apprécier cependant, ne vient pour lui qu'en seconde ligne. Vous savez que Barroilhet est parfaitement en mesure de répondre aux exigences de ce goût, assez naturel chez un peuple qui juge, avant tout, sur ses impressions. Si l'artiste remarquable que les vrais amateurs regrettent d'avoir conservé trop peu de temps était venu dans une saison favorable aux spectacles, il aurait pu donner un plus grand nombre de représentations productives ; mais la plupart des familles titrées et riches qui composent ordinairement le public des premières loges habitent la campagne à cette époque de l'année ; ajoutez que nous vivons depuis un mois, comme à Paris sans doute, dans une atmosphère étouffante, et que notre salle de spectacle n'est pourvue d'aucun moyen quelconque de ventilation. Ces causes réunies ont empêché Barroilhet de se faire entendre plus de trois fois ; mais s'il revient dans une meilleure saison, il ne tiendra pas au public de Bruxelles qu'il ne fasse un assez long séjour dans cette ville. Dimanche dernier, pour sa dernière soirée, il a joint à *la Favorite* le grand duo de basse et ténor de *la Reine de Chypre* qu'il a chanté avec Laborde, tous deux étant en costumes. Ce fragment nous a donné le désir d'entendre la dernière partition d'Halévy dans son entier.

Les troupes nomades n'ont pas de chance cette année. Au moment où la *Gazette musicale* nous apprend que les acteurs allemands donnaient à Paris une dernière représentation au bénéfice de ceux d'entre eux qui manquaient des ressources nécessaires pour retourner dans leur pays, la compagnie italienne qui exploitait la Belgique, ainsi que je vous l'ai dit dans une de mes dernières lettres, s'est brusquement dissoute. Il est certain que l'*impresario* avait peu à espérer de l'ensemble d'une spéculation qui lui occasionnait chaque soir une perte plus ou moins considérable ; mais le motif qui a amené la dissolution de la troupe est plus singulier que ne le serait une simple déconfiture, événement fort commun en matière d'entreprise dramatique. Le meilleur, ou le moins mauvais artiste de la compagnie était, comme je vous l'ai écrit, la basse, jeune homme dont une éducation bien dirigée aurait pu faire un chanteur véritable. Dans les *Puritains* et dans *Il Giuramento*, cet artiste avait chaque soir les honneurs de la représentation. La *prima donna*, qui croyait que les hommages lui revenaient de droit, conçut

un vif dépit de cette préférence donnée au basso cantante, et déclara qu'elle ne jouerait plus, si les applaudissements du public n'étaient répartis désormais en proportion des droits hiérarchiques de chacun. Justement, à la représentation suivante, l'auditoire fit répéter au trop heureux *basso* un air d'*Il Giuramento* qu'il avait chanté passablement, et l'applaudit avec fracas. La susceptible *prima donna* déclara qu'elle cesserait de remplir son emploi, et la troupe fut désorganisée. Peut-être cet accident aurait-il sauvé d'une déroute complète l'*impresario*, que ruinaient des pertes de chaque jour, et qui s'est retiré je ne sais où avec son bataillon chantant.

Le *Stabat* de Rossini a failli être la cause d'un procès à Bruxelles. C'est une bizarrerie de notre siècle qu'une composition religieuse, une prière, une chose enfin essentiellement calme, soit devenue un prétexte d'injures, de chicanes, d'actions judiciaires; qu'un monument élevé à la gloire du ciel ait occasionné plus de scandale qu'aucune œuvre profane. Voici ce qui est arrivé : un éditeur de musique, propriétaire d'un journal hebdomadaire, voulut faire exécuter dans un concert offert à ses abonnés, et donné au théâtre, le *Stabat* avec les paroles latines et l'instrumentation de Rossini. Peu de jours auparavant, un autre éditeur avait fait entendre le même ouvrage, arrangé sur des paroles françaises; les acteurs du théâtre qui l'avaient chanté la première fois refusèrent d'apprendre les paroles latines et voulurent s'en tenir à la langue vulgaire : cela ne faisait pas l'affaire de l'éditeur, car il avait promis quelque chose de nouveau. Défense fut faite par huissier aux artistes du théâtre de rien changer aux dispositions du programme. On parlait déjà d'un procès engagé à la suite de cet incident; mais il paraît qu'on est parvenu à s'entendre, et que, pour éviter les ennuis d'un débat judiciaire, les acteurs feront un effort de mémoire.

On prépare à Bruxelles un grand festival musical qui aura lieu le 21 juillet prochain, jour anniversaire de l'entrée du roi Léopold dans sa capitale, lorsqu'il vint prendre possession du trône que lui avait offert la nation. M. Fétis a conçu le plan de cette fête; il a convoqué les écoles et les sociétés de musique de différentes villes qui lui ont promis leur concours, et se joindront pour cette circonstance au Conservatoire de Bruxelles. D'après ce qu'il est possible de prévoir, en calculant le nombre des adhésions déjà données, il y aura environ trois cents voix et cent soixante-dix instrumentistes. On exécutera des fragments de grandes compositions, au nombre desquelles on cite plusieurs morceaux du *Paulus* de Mendelsshon; déjà les parties de chant ont été distribuées afin qu'on puisse procéder dès à présent aux études et aux répétitions partielles. C'est le soir qu'aura lieu le concert, dans une église transformée, depuis le festival de 1834, en un local où passent toutes les grandes cérémonies nationales. Environ trois mille auditeurs peuvent trouver place à l'aise dans ce vaste vaisseau. La commission directrice de la fête a décidé que pour appeler le plus grand nombre de personnes possible à participer aux jouissances musicales qu'elle promet, le prix d'entrée ne serait pas élevé au-dessus de celui des concerts ordinaires. C'est une mesure fort sage. Comme ces réunions, qui du reste ne s'effectuent que rarement à cause des embarras et des difficultés qu'offre le déplacement d'hommes habituellement occupés; comme ces réunions ont pour objet de populariser le goût de l'art musical, on ne doit point, par une fausse combinaison financière, se borner à y convier un public absolument exceptionnel. Les chœurs seront chantés en partie par les élèves du Conservatoire de Bruxelles et ceux des autres écoles du pays, en partie par les amateurs qui ont voulu prêter leur appui à cette belle entreprise. M. Fétis est surtout secondé par des jeunes gens qui, les premiers, ont établi en Belgique une société pour l'exécution de la musique vocale sans accompagnement, dans le genre des nombreuses associations que possède l'Allemagne. Cette Société, qui a pris le nom de *Réunion lyrique*, s'est mise en masse à la disposition de M. Fétis. On avait craint de ne pas décider sans difficulté les dames du grand monde à se mêler aux artistes dans cette circonstance. Les petites villes, et Bruxelles, bien qu'ayant rang de capitale, ressemble en beaucoup de choses aux petites villes, sont des théâtres où s'agitent mille petites passions vaniteuses et d'intrigues suscitées par l'amour-propre. Il faut le dire, cependant, à la louange des dames amateurs de Bruxelles, on les a trouvées sur ce chapitre de beaucoup meilleure composition qu'on ne s'y était attendu. Elles mettront de côté leurs susceptibilités, pour ne songer qu'au bien de l'art qu'elles aiment et qu'elles cultivent avec succès. Les rôles seront en petit nombre; on réclamera peut-être le concours d'un de nos habiles artistes, de Beriot, Hauman ou Vieuxtemps; mais on fera entendre surtout de grandes compositions vocales et instrumentales. Les exécutants qui viendront des différentes villes du pays seront, suivant l'usage suivi en Allemagne, indemnisés de leurs frais de voyage et de séjour. On fera face aux dépenses au moyen des souscriptions, qui atteignent déjà un chiffre élevé; le surplus de la recette sera distribué aux pauvres. C'est le second festival qu'aura eu la capitale de Belgique. Le premier a eu lieu en 1834, aux fêtes commémoratives de notre révolution. On fut généralement satisfait du résultat; mais si l'on considère que M. Fétis n'était que depuis un an à la tête du Conservatoire, qu'il a imprimé dans ces derniers temps une impulsion extraordinaire au goût musical, il y a lieu de croire que le festival de 1842 sera beaucoup plus remarquable encore.

Le 10 juillet prochain on doit inaugurer à Liége la statue qu'ont élevée à Grétry ses compatriotes trop long-temps ingrats. Les fêtes qui seront données à cette occasion dureront trois jours. Comme Liége n'a pas de troupe dramatique en ce moment, une partie du personnel du théâtre de Bruxelles se transportera dans la ville natale de l'illustre compositeur, et y donnera une représentation de *Richard Cœur-de-Lion*. Liége rend à Grétry un bien tardif hommage; mais le proverbe : « Il vaut mieux tard » que jamais, » est applicable à toute chose, même à ce qui touche aux sentiments de reconnaissance.

NOUVELLES.

*** La première représentation du *Guerillero*, opéra en 2 actes, et de *la jolie Fille de Gand*, ballet en 3 actes, qui devait avoir lieu demain lundi à l'Opéra, est remise à mercredi prochain.

*** Deux débuts ont eu lieu à l'Opéra cette semaine. Raguenot, que l'on connaissait déjà, s'est essayé dans *les Huguenots*; il a joué Raoul, son rôle de prédilection, et il y a eu de bons moments, quoiqu'en général il ne se soit pas élevé à toute la hauteur du personnage, et qu'il n'ait pas rendu tous les traits de cette physionomie si savamment composée. Du reste, Raguenot n'est pas un artiste ambitieux : le droit que lui garantit surtout son engagement, c'est celui d'être utile. Deux jours après avoir chanté le rôle de Raoul, il remplissait celui du capitaine des archers dans *Guillaume Tell*.

*** Ce même jour, Espinasse, jeune ténor, que le Conservatoire de Paris compte parmi ses lauréats, et qui s'est fait à Gand une grande réputation de chanteur et d'acteur, abordait le beau rôle d'Arnold. Il en a dit les premières parties avec beaucoup d'éclat; mais à mesure qu'il avançait dans sa tâche, soit émotion, soit fatigue, il perdait de ses moyens, et il ne lui en restait plus assez pour sortir victorieusement de la fin de l'épreuve, du fameux air *asyle héréditaire*. Espinasse a le tort de copier trop Duprez dans la manière d'attaquer et de détacher les notes; il a d'ailleurs une voix de ténor bas, qui lui interdit toute lutte avec son excellent modèle. Probablement nous le verrons dans d'autres rôles, et nous pourrons, avec pleine connaissance, juger de la puissance et de l'étendue de ses moyens.

*** En l'absence de Barroilhet, Alizard chantait pour la première fois le rôle de Guillaume Tell. Sa belle voix y a produit un admirable effet, et la largeur de son style n'a pas été moins remarquée, moins applaudie. On a redemandé le passage sur *l'Helvétie qui pleure sa liberté*. Le duo, le trio, la cavatine, ont valu au chanteur un grand succès.

*** Vendredi dernier il y a eu relâche à l'Opéra pour la répétition générale des deux ouvrages nouveaux.

*** Mademoiselle Nau est complétement rétablie de son indisposition. Son engagement avec l'Opéra n'étant pas renouvelé, on parle toujours de son entrée probable à l'Opéra-Comique.

*** Le *Muet* sera donné sous peu de jours à l'Opéra-Comique. On s'y occupe aussi de la reprise de *Zampa* et du *Petit Chaperon rouge*.

*** Hébert et sa femme, qui d'abord s'était fait connaître sous le nom de Mademoiselle Massy, sont à Paris en ce moment : il est question de leur rentrée à l'Opéra-Comique. Hébert débutera dans le *Chalet*, et sa femme dans les *Diamants de la couronne*.

** Liszt est à Paris depuis quelques jours. Il a donné deux concerts très brillants à Lubeck pour les incendiés de Hambourg, et continuera vers l'hiver en Allemagne son pèlerinage dans ce but charitable.

** M. le ministre de l'intérieur vient de nommer M. Batton, membre du Conservatoire, à l'inspection des Conservatoires-succursales de celui de Paris. M. Batton est parti cette semaine pour Metz. Le talent reconnu de M. Baton nous inspire assez de confiance pour nous faire approuver pleinement le choix du ministre, et pour nous donner l'assurance que cette nomination amènera d'excellents résultats.

** La commission des auteurs a été reçue mardi dernier 14 courant en audience spéciale par M. le ministre de l'intérieur, et a présenté un mémoire pour réclamer l'ouverture d'un second théâtre lyrique. Indépendamment des motifs généraux et déjà connus qui engagent à prendre à cet égard une résolution prochaine, il y en a un tout particulier que signale le mémoire. Le propriétaire du Gymnase musical, boulevard Bonne-Nouvelle, offre de construire sur les plans de M. Dedreux, l'un de nos plus habiles architectes, une salle convenable sur cet emplacement. Il importe de saisir l'occasion, car le propriétaire perd trop à attendre et ne saurait sacrifier long-temps les revenus de son immeuble. M. le ministre a fait aux auteurs l'accueil le plus bienveillant; il leur a déclaré qu'un rapport avait été demandé par lui, que le travail était prêt et que la question serait décidée dans le plus bref délai possible.

** La famille royale a souscrit pour le monument qui doit être élevé à la mémoire de Cherubini. Le roi a donné 500 fr., la reine 200 fr., madame Adélaïde 200 fr. et M. le duc d'Orléans 200 fr.

** Madame Schroeder-Devrient a obtenu l'autorisation de donner, sur le théâtre royal du Grand-Opéra de Berlin, une représentation au bénéfice du monument à ériger à Cherubini. Cette représentation se composera de l'opéra des *Deux Journées* et de divers fragments des principales messes du grand maëstro. Dans cet opéra, madame Schroeder-Devrient exécutera le rôle de Constance, qui est un de ses rôles favoris, et qui a fondé sa réputation comme cantatrice et comme comédienne.

** Rubini est arrivé à Londres; il a contracté un engagement qui lui impose l'obligation de chanter dans divers opéras qui seront successivement représentés. Rien ne peut être comparé à l'enthousiasme avec lequel il a été accueilli à la répétition de la *Sonnambula*. L'orchestre s'est levé en masse et l'a salué à trois reprises de ses applaudissements.

** On parle du prochain mariage de miss Kemble avec un gentleman nommé Sartoris, lequel est d'origine espagnole.

** MM. Rosenhain et Panofka sont partis cette semaine pour l'Allemagne. MM. Wolff et Batta doivent les suivre incessamment.

** On assure qu'il y aura cet été un congrès de pianistes à Bade. Les artistes les plus célèbres qui s'y rendront sont MM. Liszt, Thalberg, Dœhler, Rosenhain, Pixis, Henselt, Mendelssohn et Wolff. Nous sommes curieux de connaître la charte que la docte assemblée donnera à tous les pianistes de l'Europe.

** Les deux sœurs Milanollo ont dû donner à Gand un concert au profit de M. Landi, directeur de la troupe italienne, qui n'a pas fait à Bruxelles de brillantes affaires.

** La feuille de MM. Troupenas, Escudier et Ce, *la France musicale*, qui, avec une rare assurance, a répété à plusieurs reprises que M. Troupenas avait intenté un *procès criminel* à MM. Aulagnier, Schlesinger et Thierry pour avoir CONTREFAIT !!! le *Stabat* de Rossini, a omis de citer le jugement intervenu dans cette affaire et qui renvoie MM. Aulagnier, Schlesinger et Thierry de la plainte, et condamne M. *Troupenas aux frais.*

** Quelques jours avant la mort de madame Jenny-Leplus, l'un de ses fils, âgé de douze ans, que M. Leplus avait adopté, s'est cassé la cuisse en jouant à sa pension. A peine la jeune femme avait-elle rendu le dernier soupir, que M. Leplus reçut une lettre lui annonçant que son frère, militaire en garnison à Lyon, venait de mourir dans cette ville.

** Les Concerts-Vivienne continuent à populariser en France les œuvres des grands maîtres, et les encouragements du public leur rendent cette tâche facile. Les services qu'ils rendent à la musique sont donc incontestables; ils ne sont pas moins utiles aux jeunes exécutants dont ils forment le goût, en même temps qu'ils leurs fournissent l'occasion de faire connaître leur talent et de commencer leur réputation.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

** *Marseille*, 7 *juin*. — L'habile violoncelliste Seligmann a donné ici un brillant concert. Depuis Bohrer, dont le souvenir est toujours présent à la pensée, nous n'avions rien entendu de plus sympathique et de plus pur que le jeu de cet artiste, qui a successivement exécuté l'air du sommeil de *la Muette*, la mélodie *Ange si pur*, de *la Favorite*, un trio de Mayseder pour piano, violon et violoncelle avec MM. Milont et Darboville.

** *Toulouse*.—Le jeune ténor Carlo, premier prix du Conservatoire, et que l'Opéra de Paris n'a pas réengagé, vient de débuter ici avec quelque succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

** *Venise*. — La Fenice vient de clôturer sa saison de printemps par *la Marcialla d'Ancre*, du maëstro Alessandro Nini. C'est un fort bel ouvrage, qui a obtenu un succès mérité. Le ténor Milesi a été fort applaudi; mais le plus grand succès a été pour mademoiselle Térésa Tavola, une des plus jolies cantatrices qui soient en Italie, qui a joué et chanté le rôle de la maréchale d'Ancre avec une supériorité véritable. La Tavola est partie pour chanter ce même ouvrage à la foire de *Trento*. On ignore encore qui aura l'entreprise de la *Fenice* pour le carnaval prochain. La séance de délibération doit avoir lieu ces jours-ci, sous la présidence de M. le comte Mocenigo, un descendant des doges de Venise, qui régit le théâtre de la *Fenice* pour la *présidence*, ou administration municipale de la ville. On pense généralement que l'entreprise sera donnée à M. le comte Camillo Gritti, qui a tenu ce superbe théâtre ouvert pendant la saison qui finit. Son concurrent est, dit-on, M. Lanari, *impresario* de Florence. Le comte Gritti a pris pour l'hiver prochain le grand théâtre de Vérone qu'il fera desservir par une compagnie d'artistes de premier ordre. Le noble *impresario* tient en ce moment le théâtre *Valle* de Rome, où ses artistes ont beaucoup de succès.

** *Rome*. — On annonce que le compositeur allemand Ferdinand Hiller, dont le magnifique *oratorio*, *la Prise de Jérusalem*, obtient tant de retentissement dans sa patrie, compose un *opera-seria*, dont plusieurs morceaux ont été réclamés dans divers salons de Rome. Madame Hiller en était l'habile et gracieuse interprète. On sait que la femme de l'excellent compositeur est une dilettante du premier ordre, qui brillerait sur les plus grands théâtres. L'hiver prochain, Ferdinand Hiller sera à Paris, où il est apprécié et aimé.

** *Brescia*, 22 *mai*. — Mademoiselle Élise Fouché, native d'Aix, en Provence, élève de l'un des Conservatoires de Milan, a fait avant-hier son premier début sur le théâtre de notre ville, dans le rôle d'Arsace de *la Semiramide*, de Rossini. Cette jeune et jolie cantatrice a excité le plus grand enthousiasme. Le public, après lui avoir témoigné son admiration par tous les moyens connus, tels qu'applaudissements, cris de brava et viva, rappels sur la scène, bouquets, couronnes, vers, etc., a eu recours à un nouveau moyen qui, à coup sûr, est sans exemple dans les annales théâtrales; c'est qu'il a donné l'essor à un grand nombre de pigeons blancs, lesquels, après avoir volé quelques temps dans la salle, sont venus s'abattre sur l'avant-scène. Cette jeune artiste partira prochainement pour Naples, où, dit-on, elle se propose de passer l'été prochain.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 26.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 26 juin 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Panofka, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Treizième article.*)

Les *voix* sont divisées naturellement en deux grandes cathégories : les voix masculines ou graves, et les voix féminines ou aiguës; ces dernières comprennent non seulement les voix de femmes, mais aussi les voix d'enfants des deux sexes et les voix de castrats. Les unes et les autres sont encore subdivisées en deux genres distincts, que la théorie généralement admise considère comme étant de la même étendue et différant seulement entre elles par leur degré de gravité. D'après l'usage établi dans toutes les écoles d'Italie et d'Allemagne, la voix d'homme la plus grave (la basse) s'élèverait du *fa* au-dessous des portées (clef de *fa*) jusqu'au *ré* et au *mi* bémol au-dessus, et la voix d'homme la plus haute (le ténor), placée à la quinte au-dessus de la précédente, partirait en conséquence de l'*ut* au-dessous des portées (clef d'*ut* quatrième) pour arriver au *la* et au *si* bémol au-dessus. Puis les voix de femmes et d'enfants viendraient, dans le même ordre, se ranger précisément à l'octave haute des deux voix d'hommes, en se divisant sous les noms de contralto et de soprano; la première correspondant à la voix de basse, et la seconde à la voix de ténor. Le contralto irait ainsi, comme la basse, du *fa* grave au *mi* bémol haut (près de deux octaves), et le soprano, comme le ténor, de l'*ut* bas au *si* bémol aigu.



Sans doute cette disposition régulière des quatre voix humaines les plus caractérisées a quelque chose de fort séduisant; malheureusement il faut reconnaître qu'elle est, à certains égards, insuffisante et dangereuse, si on l'admet sans restrictions en écrivant des chœurs. La nature, en effet, ne procède pas de la même façon dans tous les climats; et s'il est vrai qu'elle produise en Italie un grand nombre de voix de contralto, on ne saurait nier qu'en France elle en soit beaucoup plus avare. Les ténors qui montent facilement au *la* et au *si* bémol sont communs en France et en Italie; ils sont plus rares en Allemagne, où, en revanche, ils ont dans les notes basses plus de sonorité que partout ailleurs. Il est donc, à mon sens, véritablement imprudent d'écrire des chœurs à quatre parties réelles et d'une égale importance, d'après la division classique des voix en *soprani*, *contralti*, *tenori* et *bassi*. Il est au moins certain qu'à *Paris*,

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4, 10, 11 et 17 de l'année 1842.

dans un chœur ainsi disposé, la partie de contralto, comparativement aux autres parties, surtout dans une grande masse de voix, sera si faible, que la plupart des effets à elle confiés par le compositeur seront à peu près anéantis. Il n'est pas douteux non plus qu'en Allemagne, et même en Italie et en France, si l'on écrit le ténor dans les limites que l'usage lui assigne, c'est-à-dire à la quinte au-dessus de la basse, un bon nombre de voix s'arrêteront court devant les passages où le compositeur les aura fait monter au *la* et au *si* bémol aigus, ou ne feront entendre que des sons faux, forcés et d'un mauvais timbre. On fait l'observation contraire pour les voix de basses; plusieurs d'entre elles perdent beaucoup de leur sonorité dès l'*ut* ou le *si* grave; il est inutile d'écrire pour celles-là des *sol* et des *fa*. Puisque la nature produit partout des soprani, des ténors et des basses, je crois donc qu'il est infiniment plus prudent, plus rationnel, et même aussi plus musical, si l'on veut utiliser toutes les voix, d'écrire les chœurs soit à six parties : premiers et deuxièmes soprani, premiers et deuxièmes ténors, barytons et basses, (ou premières et deuxièmes basses), soit à trois parties, en ayant soin seulement de diviser les voix toutes les fois qu'elles approchent des extrémités de leur échelle respective, en donnant à la première basse une note plus haute d'une tierce, d'une quinte ou d'une octave, que la note trop grave de la seconde basse, ou au second ténor et au second soprano, des sons intermédiaires quand le premier ténor et le premier soprano s'élèvent trop. Il est moins essentiel de séparer les premiers soprani des seconds, quand la phrase s'étend beaucoup au grave, que dans le cas contraire; les voix aiguës perdent, il est vrai, toute leur force et la spécialité de leur timbre, dès qu'on les oblige à donner les intonations propres seulement au contralto ou au second soprano; mais au moins ne sont-elles pas exposées alors à faire entendre de mauvais sons, comme les seconds soprani qu'on force trop dans le haut; il en est de même pour les deux autres voix. Le second soprano, le second ténor et la première basse sont en général placés à la tierce ou à la quarte au-dessous et au-dessus de la voix principale dont elles portent le nom, et possèdent une étendue presque égale à la leur; mais c'est vrai pour le second soprano plus que pour le second ténor et la première basse. Si l'on donne en effet au second soprano pour étendue une octave et une sixte, à partir du *si* en dessous des portées (clef d'*ut* première) jusqu'au *sol* en dessus, toutes les notes sonneront bien et sans peine; il n'en sera pas de même du second ténor, en lui accordant une échelle de la même étendue : ses *ré*, *ut* et *si* bas n'auront presque pas de sonorité, et à moins d'une intention formelle et d'un effet spécial à produire, il est d'autant mieux d'éviter pour eux ces notes graves, qu'il n'y a rien de plus aisé que de les donner aux basses, premières ou secondes, à qui elles conviennent parfaitement. L'inverse a lieu pour les premières basses ou barytons : si, en les supposant à la tierce au-dessus des secondes, on les écrit depuis le *la* bas jusqu'au *sol* haut, le *la* bas sera sourd, terne, et le *sol* haut excessivement forcé, pour ne rien dire de plus; cette dernière note ne convient réellement qu'aux ténors premiers ou seconds. D'où il suit que les voix les plus courtes sont les seconds ténors, qui ne montent pas autant que les premiers sans descendre beaucoup plus, et les premières basses qui descendent moins que les secondes sans presque monter davantage. Dans un chœur ainsi distribué, les véritables voix de contralto (car il y en a toujours plus ou moins dans toute masse chorale) doivent chanter nécessairement la partie de second soprano; c'est pourquoi je crois qu'il est bon, quand elle dépasse le *fa* aigu, de la subdiviser encore, pour ne pas forcer les *contralti* à crier des notes trop hautes pour eux.

Des chœurs de femmes à trois parties sont pour les morceaux religieux et tendres d'un effet ravissant; on les dispose alors dans l'ordre des trois voix que je viens de nommer, en premier soprano, second soprano, et contralto ou troisième soprano.

Quelquefois on donne une partie de ténor pour basse à ces trois parties de voix féminine; Weber l'a fait avec succès pour ses chœurs d'esprits dans *Obéron;* mais c'est dans le cas seulement où il s'agit de produire un effet doux et calme, un pareil chœur ayant naturellement très peu d'énergie. Les chœurs composés seulement de voix d'hommes ont beaucoup de force, au contraire, et d'autant plus que les voix sont plus graves et moins divisées. La division des basses en premières et secondes (pour éviter les notes trop hautes) est moins nécessaire dans les accents rudes et farouches, auxquels des sons forcés, comme le *fa*, et le *fa* dièze hauts, conviennent mieux par leur caractère particulier que les sons plus naturels des ténors sur les mêmes degrés. Encore faut-il amener ces notes et les présenter adroitement, en ayant soin de ne pas faire passer les voix brusquement du médium ou du grave à l'extrémité du registre supérieur. Ainsi Gluck, dans son terrible chœur des Scythes, au premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, fait donner le *fa* dièze haut à toutes les basses unies aux ténors, sur ces mots : « Ils nous amènent des victimes »; mais le *fa* dièze est précédé de deux *ré*, et on peut aisément porter les voix, en liant le dernier *ré* avec le *fa* dièze sur la syllabe *nous*. Le subit unisson des ténors et des basses dans ce passage donne d'ailleurs à la phrase un tel volume de son et un accent si fort qu'il est impossible de l'entendre sans frissonner. C'est là encore un des traits de génie qu'on rencontre presque à chaque page dans les partitions de ce géant de la musique dramatique.

Indépendamment de l'idée expressive qui paraît dominante ici, les simples convenances de l'instrumentation vocale pourraient fréquemment amener dans les chœurs des unissons de cette espèce. Si la direction d'une mélodie entraîne, par exemple, les premiers ténors jusqu'aux *si* naturels (note dangereuse et qu'il faut redouter), on peut alors faire entrer, pour cette phrase seulement, les *contralti*, qui la chanteront sans peine à l'unisson des ténors, avec lesquels ils se confondront en consolidant leurs intonations. Quand, au contraire, les ténors sont forcés par l'exigence d'un dessin mélodique de descendre trop bas, les premières basses sont là pour leur servir d'auxiliaires et les affermir sans dénaturer le caractère vocal par une différence de timbre trop tranché. Il n'en serait pas de même si l'on voulait donner des ténors, et à plus forte raison des basses, pour auxiliaires à des contralti et à des seconds soprani; la voix féminine serait alors presque éclipsée et au moment de l'entrée de la voix masculine, le caractère de la sonorité vocale changerait brusquement, de manière à rompre l'unité d'exécution de la mélodie. Ces sortes de juxtaposition d'une voix venant en aide à une autre, ne sont donc pas praticables avec tous les timbres indistinctement, quand on veut conserver son caractère à la voix qui a commencé et qui développe la

phrase. Car, je le répète, si les contralti dans le médium s'effacent, en soutenant à l'unisson des ténors dans le haut, les ténors dans le médium couvriront, au point de les faire presque disparaître des seconds soprani dans le bas, s'ils s'unissent subitement avec eux. Dans le cas où l'on voudrait seulement ajouter l'étendue d'une voix à l'étendue d'une autre voix, dans une progression mélodique descendante, par exemple, il ne faudrait pas faire une masse de timbres graves succéder subitement à la masse entière des timbres plus aigus, le point de soudure serait ainsi trop apparent; il vaut mieux faire cesser d'abord la moitié la plus aiguë des voix hautes, en lui substituant la moitié la plus aiguë des voix graves, en réservant pour un peu plus tard l'engrenage des deux autres moitiés. Ainsi, en supposant une grande gamme descendante qui commencerait au *sol* haut par les soprani premiers et seconds unis, au moment où la gamme sera parvenue au *mi*, à la dixième au-dessous du premier *sol*, arrêtez les premiers soprani et faites entrer les premiers ténors sur le *ré* (un ton au-dessous du dernier *mi* des premiers soprani); les seconds soprani continuant à descendre, ainsi unis aux premiers ténors, ne s'arrêteront qu'au *si* bas, après lequel les seconds ténors devront entrer sur le *la*, à l'unisson des premiers; les premiers ténors s'arrêtant au *fa*, pour faire place aux premières basses, l'engrenage des seconds ténors aux secondes basses aura lieu au *ré* ou à l'*ut* inférieurs; puis les basses unies continueront à descendre jusqu'au *sol*; et le résultat sera pour l'auditeur une gamme descendante de trois octaves d'étendue, pendant laquelle les voix se seront succédé de telle sorte que le passage de l'une à l'autre n'aura presque pas été aperçu.

D'après ces observations, on concevra aisément que le compositeur subordonne le choix des registres des voix au caractère du morceau dans lequel il les met en œuvre. Il devra n'employer que les notes du médium dans un andante en sons tenus et doux; celles-là seulement peuvent sortir avec justesse et se soutenir sans le moindre effort dans le *pianissimo*. C'est ce qu'a fait Mozart dans sa céleste prière : « *Ave verum corpus.* » Il résulte toutefois de beaux effets des notes extrêmement graves des secondes basses, telles que le *mi* bémol et même le *ré*, que plusieurs voix peuvent faire entendre assez aisément quand elles ont le temps de bien les poser, lorsqu'elles sont précédées d'un temps pour la respiration et écrites sur une syllabe sonore. Les chœurs éclatants, pompeux ou violents doivent, au contraire, s'écrire un peu plus haut, sans cependant que la prédominance des notes aiguës soit constante et sans donner aux chanteurs beaucoup de paroles à prononcer rapidement. L'extrême fatigue résultant de cette manière d'écrire amènerait bien vite une mauvaise exécution; une telle continuité de notes hautes chargées de syllabes péniblement articulées est d'ailleurs peu agréable pour l'auditeur.

Nous n'avons pas encore parlé des notes suraiguës, des voix qu'on appelle sons de *tête* ou de *fausset*. Elles sont d'un beau caractère chez les ténors, dont elles augmentent beaucoup l'étendue, plusieurs d'entre eux s'élevant sans peine en voix de *tête* jusqu'au *mi* bémol et au *fa* au-dessus des portées. On pourrait en faire dans les chœurs un fréquent et heureux usage, si les choristes étaient plus avancés dans l'art du chant. La voix de tête n'est d'un effet supportable pour les basses et barytons que dans un style extrêmement léger, tel que celui de nos opéras-comiques français; ces sons aigus et d'un timbre féminin si dissemblable des *notes naturelles*, dites de *poitrine*, des voix graves ont, en effet, quelque chose de choquant partout ailleurs que dans une bouffonnerie musicale. On n'a jamais tenté de les introduire dans un chœur, ni dans aucun chant appartenant au style noble. Le point où finit la voix de poitrine et où commence la voix de tête ne peut se fixer bien exactement. Les ténors habiles, d'ailleurs, donnent certaines notes hautes, comme le *la*, le *si*, et même l'*ut*, ou en voix de *tête* ou en voix de *poitrine*, à volonté; cependant, pour le plus grand nombre, il faut, je crois, fixer le *si* bémol haut comme la limite de la voix de poitrine du premier ténor. Et ceci prouve encore que cette voix n'est point rigoureusement à la quinte au-dessus de la basse, ainsi que le prétendent les théories des écoles; car sur vingt basses prises au hasard, dix, au moins, pourront donner en voix de poitrine un *fa* dièze haut convenablement amené, tandis que sur le même nombre de ténors on n'en rencontrera pas un qui puisse donner, également en voix de poitrine, un *ut* dièze haut supportable.

Les anciens maîtres de l'école française qui n'employaient jamais la voix de tête, ont écrit dans leurs opéras une partie qu'ils nommaient *haute-contre*, et que les étrangers, trompés par l'interprétation naturelle du mot italien *contralto*, prennent souvent pour la voix grave des femmes. Ce nom désignait cependant une voix d'homme habituée à chanter presque exclusivement, et en sons de poitrine, les cinq notes hautes (y compris le *si* naturel) de l'échelle du premier ténor. Le diapason était-il, comme on le croit généralement, plus bas d'un ton que le diapason actuel? Les preuves de ce fait ne me paraissent pas irrécusables; et le doute à cet égard est encore permis. Aujourd'hui, quand un *si* naturel se présente dans un chœur, la plupart des ténors le prennent en son de tête, mais les ténors très hauts (les hautes-contre) l'attaquent encore en voix de poitrine sans hésitation.



Les voix d'enfants sont d'un excellent effet dans les grands chœurs. Les soprani des petits garçons ont même quelque chose d'incisif, de cristallin, qui manque au timbre des soprani des femmes. Dans une composition douce, onctueuse et calme, ceux-ci toutefois, plus pleins et moins perçants, me paraîtront toujours préférables. Quant aux castrats, à en juger par ceux que j'en ai entendus à Rome, il ne me semble pas qu'il faille beaucoup en regretter l'usage, aujourd'hui à peu près abandonné.

Il y a dans le nord de l'Allemagne et en Russie des basses tellement graves, que les compositeurs ne craignent pas de leur donner, sans préparation, des *ré* et des *ut* à soutenir au-dessous des portées. Ces voix précieuses nommées basses-contre contribuent puissamment au prodigieux effet du chœur de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, le premier chœur du monde, au dire de tous ceux qui l'ont entendu. Les basses-contre ne s'élèvent guère que jusqu'au *si* ou à l'*ut* au-dessus des portées.

Il faut avoir soin, pour bien employer les sons très graves des voix de basses, de ne pas leur donner des successions de notes trop rapides, et trop chargées de paroles. D'un autre côté, les vocalisations chorales dans le bas de l'échelle sont d'un détestable effet; il est vrai d'ajouter qu'elles ne sont pas beaucoup meilleures dans le médium, et que, malgré l'exemple donné par Hændel, par Mozart et quelques autres grands maîtres, ces roulades ridicules sur les paroles du *Kyrie eleison*, ou sur le mot

Amen, qui suffiraient à faire des fugues vocales dans la musique d'église une indécente et abominable bouffonerie, seront, il faut l'espérer, bannies à l'avenir de toute composition sacrée digne de l'objet qu'elle se propose. Les vocalisations lentes et douces des soprani seuls, accompagnant une mélodie placée au-dessous d'elles, sont au contraire d'une pieuse et angélique expression.

Les modes d'émission qui produisent chez les hommes les sons de voix appelés *mixtes* et *sombres*, sont extrêmement précieux, et donnent un grand caractère au chant individuel et au chant choral. La voix *mixte* tient à la fois du timbre des notes de poitrine et de celui des notes de tête; mais, de même que pour ces dernières, il est impossible d'assigner aux sons *mixtes* une limite invariable en bas ou en haut. Telle voix peut prendre le timbre *mixte* très haut, telle autre ne peut le saisir que sur des notes moins élevées. Quant à la voix *sombre*, dont le nom indique le caractère, elle dépend non seulement du mode d'émission, mais encore de la nuance de force de l'exécution et du sentiment qui anime les chanteurs. Un chœur d'un mouvement un peu agité, et écrit dans la nuance *pianissimo*, sera très aisément exécuté en voix *sombre*, pour peu que les choristes aient l'intelligence de l'expression et l'habitude du chant. Cette nuance d'exécution vocale mise en opposition avec celle des sons rudes et brillants du *forté* dans le haut, produit toujours un grand effet. Il faut citer, comme un magnifique exemple en ce genre, le chœur d'*Armide*, de Gluck : « Suis l'amour, puisque tu le veux, » dont les deux premières strophes dites à voix sombre, donnent un éclat terrible à la péroraison, dite à pleine voix et *fortissimo*, au retour de la phrase : « Suis l'amour. » Il est impossible de mieux caractériser la menace contenue et une subite explosion de fureur. C'est bien ainsi que doivent chanter les *Esprits de haine et de rage*.

Cette étude sur les voix ne s'applique jusqu'ici, on le voit, qu'à l'emploi des masses chorales. L'art d'écrire pour les voix individuelles est réellement subordonné à mille circonstances qu'on peut à peine déterminer, dont il faut absolument tenir compte, et qui varient avec l'organisation propre à chaque chanteur. On pourrait dire comment il faut écrire pour Rubini, pour Duprez, pour Haitzinger, qui sont trois ténors; mais on ne saurait indiquer le moyen de composer un rôle de ténor également favorable, ou seulement convenable à tous les trois.

Le ténor solo est, de toutes les voix, la plus difficile à écrire, à cause de ses trois registres, comprenant les sons de poitrine, les sons mixtes et les sons de tête, dont l'étendue et la facilité, je l'ai déjà dit, ne sont pas les mêmes chez tous les chanteurs. Tel virtuose emploie beaucoup la voix de tête, et peut même donner à sa voix mixte une grande force de vibration; celui-là chantera aisément des phrases hautes et soutenues dans toutes les nuances et dans tous les mouvements; il aimera dans les paroles les *é*, les i. Tel autre a la voix de tête pénible au contraire, et préfère chanter constamment en sons vibrants de poitrine; celui-là excellera dans les morceaux passionnés, mais il exigera que le mouvement soit assez modéré pour permettre l'émission, naturellement un peu lente, de sa voix; il préférera les syllabes ouvertes, les voyelles sonores, comme l'*a*, et redoutera les notes hautes à filer; une tenue de quelques mesures sur un *sol* lui paraîtra pénible et dangereuse. Le premier, grâce à la facilité de sa voix mixte, pourra attaquer brusquement un son haut et fort; l'autre, au contraire, pour pouvoir donner avec toute sa puissance une note élevée, aura besoin qu'elle soit amenée graduellement, parce qu'il emploie en ce cas la voix de poitrine, réservant exclusivement les notes mixtes et les sons de tête pour la demi-teinte et les accents tendres. Un autre, dont le ténor est un de ceux qu'on nommait autrefois en France Haute-contre, n'aura aucune crainte des notes élevées qu'il saisira en voix de poitrine sans préparation et sans danger; etc, etc.

La voix de premier soprano est un peu moins difficile à traiter que le premier ténor; les sons de tête n'en sont presque pas distincts du reste de la voix; il faut cependant encore connaître la cantatrice pour laquelle on écrit, à cause des inégalités de certains soprani dont quelques uns sont ternes et sourds dans le médium, ou dans le bas, ce qui met le compositeur dans l'obligation de bien choisir les registres sur lesquels il pose les notes dominantes de sa mélodie. Les voix de mezzo-soprano (2e soprano) et de contralto sont, en général, plus homogènes, plus égales, et par conséquent plus aisées à employer. Il faut éviter cependant pour toutes les deux de placer beaucoup de mots sur les phrases chantées à l'aigu, l'articulation des syllabes devenant alors fort difficile, et quelquefois impossible.

La voix la plus commode est évidemment la basse, à cause de sa simplicité. Les sons de tête étant bannis de son répertoire, on n'a pas à s'inquiéter de la possibilité des changements de timbre, et le choix des syllabes devient aussi, par cela même, moins important. Tout chanteur qui prétend être doué d'une vraie voix de basse doit pouvoir chanter toute musique raisonnablement écrite, depuis le *sol* grave jusqu'au *mi* bémol au-dessus des portées. Quelques voix descendent beaucoup plus bas, comme celle de Levasseur, qui peut donner le *mi* bémol grave et même le *ré*; d'autres, comme celle d'Alizard, s'élèvent, sans rien perdre de la pureté de leur timbre, jusqu'au *fa* dièze et même au *sol*; mais ce sont des exceptions. A l'inverse, les voix qui, sans s'élever au-dessus du *mi* bémol haut, ne peuvent plus se faire entendre au-dessous de l'*ut* (dans les portées), ne sont que des voix incomplètes, des fragments de voix dont il est difficile de tirer parti, quelle que soit leur force et leur beauté. Les barytons se trouvent souvent dans ce cas-là; ce sont des voix fort courtes, qui, chantant presque toujours dans une octave (de *mi* bémol du médium au *mi* bémol supérieur), mettent le compositeur dans l'impossibilité d'éviter une fâcheuse monotonie.

L'excellence ou la médiocrité de l'exécution vocale des masses ou des *solos*, dépend non seulement de l'art avec lequel les registres des voix sont choisis, de celui qu'on met à leur ménager des moyens de respirer, des paroles qu'on leur donne à chanter, mais beaucoup aussi de la manière dont les compositeurs disposent les accompagnements. Les uns écrasent les voix par un fracas instrumental qui pourrait être d'un heureux effet avant ou après la phrase vocale, mais non pendant que les chanteurs cherchent à la faire entendre; les autres, sans charger l'orchestre outre mesure, se plaisent à y mettre en évidence un instrument seul qui, exécutant des traits ou un dessin compliqué, sans raison plausible, pendant un air, distrait l'attention de l'auditeur de son véritable objet, et gêne, et embarrasse, et impatiente le chanteur, au lieu de l'aider et de le soutenir. Ce n'est pas qu'il faille pousser la simplicité des accompagnements au point de rejeter les des-

SUPPLEMENT.

sins d'orchestre, dont l'expression est parlante et l'intérêt musical véritable; surtout quand ils sont entremêlés de petits silences qui donnent un peu de latitude rhythmique aux mouvements du chant, et n'obligent pas la mesure à une exactitude métronomique. Ainsi, quoi qu'en disent plusieurs grands artistes, le dessin gémissant des violoncelles, dans l'air si pathétique du dernier acte de *Guillaume Tell*, de Rossini, « Sois immobile, » est d'un effet touchant, admirable; il rend l'idée du morceau complexe, sans doute, mais sans entraver le chant, dont il augmente au contraire la poignante et sublime expression. Un instrument seul chantant à l'orchestre une phrase dessinée comme la mélodie vocale, et formant avec elle une sorte de duo, est aussi fort souvent d'un excellent effet. Le cor solo qui dans le second acte de *la Vestale*, de Spontini, murmure en duo avec Julia l'air si douloureusement passionné : « Toi que j'implore, » donne bien plus d'intensité à l'accent de la partie vocale; le timbre mystérieux, voilé et un peu pénible du cor en *fa* ne fut jamais plus ingénieusement ni plus dramatiquement employé. Quant aux instruments seuls qui exécutent des traits, des arpèges, des variations pendant un morceau de chant, ils sont, je le répète, d'une telle incommodité pour les chanteurs et même pour les auditeurs, qu'il faut un art extrême et un à-propos évident pour les faire tolérer. J'avoue du moins, qu'à la seule exception du solo d'alto de la ballade d'Annette, au troisième acte du *Freyschutz*, ils m'ont toujours paru insupportables. Il est rarement bien aussi, malgré l'exemple qu'en ont donné Mozart, Gluck, la plupart des maîtres de l'ancienne école, et quelques compositeurs de l'école moderne, de faire doubler à l'octave ou à l'unisson la partie de chant par un instrument, dans les *andante* surtout. C'est presque toujours inutile, la voix suffisant bien à l'exposition d'une mélodie; c'est rarement agréable, les inflexions du chant, ses finesses d'expression, ses nuances délicates étant plus ou moins alourdies ou ternies par la juxtaposition de cette autre partie mélodique; c'est enfin fatigant pour le chanteur, qui, s'il est habile, dira d'autant mieux une belle mélodie, qu'il sera absolument seul à l'exécuter.

On compose quelquefois, dans les chœurs ou les grands morceaux d'ensemble, une espèce d'orchestre vocal; une partie de la masse prend alors les formes du style instrumental pour exécuter, au-dessous du chant, des accompagnements rhythmés et dessinés de diverses manières. Il en résulte presque toujours des effets charmants. Il faut citer en ce genre le chœur pendant la danse au troisième acte de *Guillaume Tell:* « Toi que l'oiseau ne suivrait pas. »

C'est ici le lieu de faire observer aux compositeurs que dans les chœurs accompagnés par des instruments, l'harmonie des voix doit être correcte, et traitée comme si elles étaient seules. Les divers timbres de l'orchestre sont trop dissemblables des timbres vocaux pour remplir auprès d'eux l'office d'une basse d'harmonie, sans laquelle certaines successions d'accords deviennent fautives. Ainsi Gluck, qui dans ses ouvrages a souvent employé les progressions de tierces et sixtes à trois parties, en a fait usage même dans ses chœurs de prêtresses d'*Iphigénie en Tauride*, chœurs de soprani écrits à deux parties seulement. On sait que dans ces successions harmoniques la seconde partie se trouve à la quarte au-dessous de la première; l'effet de ces suites de quartes n'est adouci que par celui de la basse écrite à la tierce au-dessous de la partie intermédiaire, et à la sixte au-dessous de la partie supérieure. Or, dans les chœurs de Gluck que je viens de citer, les voix de femmes exécutant les deux parties hautes sont donc écrites en successions de quartes; la partie grave qui complète les accords et les rend harmonieux est confiée aux basses instrumentales, dont le son diffère essentiellement de celui des soprani et dont il est trop distant d'ailleurs par son extrême gravité. Il en résulte qu'au lieu de chanter des accords consonnants, les voix isolées sur la scène et éloignées de l'orchestre font entendre des séries de quartes devenues dissonantes par l'absence apparente de la sixte. Si l'âpreté de ces successions est d'un effet dramatique dans le chœur du premier acte de l'opéra cité : « O songe affreux, » il n'en est pas de même quand les prêtresses de Diane viennent (au quatrième), chanter l'hymne d'un coloris si antique et si beau cependant : « Chaste fille de Latone. » Il faut reconnaître qu'ici la pureté harmonique était de rigueur. Les suites de quartes qu'on y trouve, laissées à découvert dans les voix, sont donc une erreur de Gluck, erreur qui disparaîtrait, si une troisième partie vocale se trouvait, au-dessous de la seconde, à l'octave haute des basses de l'orchestre.

Le système des chœurs d'hommes à l'unisson, introduit dans la musique dramatique par l'école italienne moderne, donne parfois de beaux résultats; mais il faut convenir qu'on en a singulièrement abusé, et que si plusieurs maîtres s'y attachent encore, c'est uniquement parce qu'il favorise leur paresse, et se trouve plus à la portée de certaines troupes chorales inhabiles à bien rendre un morceau à plusieurs parties.

Les doubles chœurs sont au contraire d'une richesse et d'une pompe remarquables; on n'en abuse certainement pas aujourd'hui. Ils sont pour nos musiciens expéditifs, compositeurs ou exécutants, trop longs à écrire et à apprendre. A la vérité, les anciens auteurs qui en faisaient le plus fréquent usage, ne composaient ordinairement que deux chœurs dialogués, à quatre parties; les chœurs à huit parties réelles continues sont assez rares, même dans leurs œuvres. Il y a cependant des compositions à trois chœurs. Quand l'idée qu'elles ont à rendre est digne d'un si magnifique vêtement, les masses de voix ainsi divisées en douze, ou au moins en neuf parties réelles, produisent de ces impressions dont le souvenir est ineffaçable, et qui font de la grande musique d'ensemble le plus puissant des arts.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

LE JOUEUR DE VIOLE,

ET

LE PIGEON DE LA PLACE SAINT-MARC.

Histoire vénitienne.

(Suite*.)

III.

Georges le Pâle et la Contessina.

Giorgio il Pallido est descendu dans sa gondole qui l'attendait dans le canaletto San-Fantin, et il a fait à son fidèle gondolier un signe que celui-ci a compris sans qu'il

(*) Voir les numéros 24 et 25.

fût nécessaire d'articuler une parole. La svelte gondole est en route; elle suit les nombreux détours que font dans Venise les petits canaux. Giorgio est étendu sous le dôme sombre de la petite cabine; sa viole, son instrument chéri auquel son archet expressif a su donner une âme, est posée à côté de lui sur le cuir noir du large coussin. Giorgio est triste : la veille, sur la place Saint-Marc, au pied du Campanille, il s'est croisé deux fois avec la fille de l'avogador, le comte Hercule, et par deux fois la belle jeune fille a évité de le regarder, affectant d'être fort attentive aux tournoiements que faisait dans l'air une bande de pigeons envolés des arceaux mauresques de la basilique. Ces pigeons, on le sait, furent de tout temps sur la place Saint-Marc et sur divers autres points de Venise encore. Quelle est leur origine? Personne n'oserait prétendre de répondre juste. Valéry dit qu'ils remontent aux plus anciens temps de la république; il était alors en usage, le jour des Rameaux, de lâcher du haut de la porte principale de Saint-Marc un grand nombre de ces oiseaux avec de petits rouleaux de papier attachés à la patte, entrave, incommodité qui forçait bientôt les gentils animaux à voleter terre à terre, puis à tomber. Le peuple alors se les disputait quelquefois jusqu'à la violence. C'était apparemment une espèce de distribution en nature qui avait plus de poésie que nos ignobles mâts de cocagne et leurs saucissons aériens. En effet, ce devait être un curieux spectacle que celui de tous ces gens sautant pour attraper les pauvres oiseaux empêchés de voler au-dessus de la portée des bipèdes bruyants. Or, paraît-il, il arriva que plusieurs de ces pigeons parvinrent à se délivrer de leurs entraves, et volant dans des régions inaccessibles à leurs poursuivants, ils se réfugièrent sur les toits, dans les retraites architecturales que leur offraient l'église Saint-Marc et le palais ducal. Ils s'y multiplièrent rapidement, et, ajoute Valéry, l'intérêt qu'ils ne tardèrent pas à inspirer fut tel, que, d'après le vœu général, un décret fut rendu portant que les réfugiés seraient non seulement respectés, protégés contre toute nouvelle tentative de capture, mais aussi *nourris aux frais de l'Etat*..... L'État greva ainsi son budget d'un boisseau de grain et de quelques coupes d'eau chaque jour!

Mais la digression nous a fait abandonner notre joueur de viole au moment où, triste des dédains de la jeune comtesse, il fait diriger sa gondole dans les passages du palais qu'elle habite sur la *riva dei Schiavoni*. Deux fois, disions-nous, la belle jeune fille a trompé l'espoir de *Georges le Pâle*, qui, passant près d'elle, en attendait un regard. Elle a détourné la tête, et a suivi dans l'air le petit *nuage emplumé*, qui, passant sur sa tête, traînait son ombre sur les dalles de la place Saint-Marc. C'est que, comme toutes les jeunes filles, Giovannina aimait particulièrement ces poétiques oiseaux; et elle avait remarqué avec un superstitieux étonnement que chaque fois qu'elle arrivait sur la place pour faire une promenade du soir avec son père, un essaim de pigeons quittait les nombreux asiles que la façade sculptée de la basilique leur offrait habituellement, et, formant une masse opaque, venait planer dans l'air droit sur sa tête, comme autrefois les fatals corbeaux des augures de Rome sur le front des héros qui devaient mourir ou être vaincus. La belle jeune fille demandait à ses pressentiments compte de l'émotion que ce bizarre phénomène lui faisait sans cesse éprouver; et comme il lui semblait impossible que d'aussi jolis oiseaux partageassent les influences néfastes des perfides augures de l'antiquité, elle essayait de ne pas s'alarmer de leur persistance à la couronner de leur nuage sombre, et les regardait avec la curiosité interrogative d'une imagination confiante. C'était donc le vol fidèle des pigeons de Saint-Marc qui, durant les deux dernières rencontres, avait privé le beau musicien des doux regards que la jeune patricienne ne manquait pas de lui accorder lorsqu'elle le rencontrait sur la riva, ou dans sa gondole sur le grand canal, qui fut de tout temps le *Corso* de Venise.

Mais s'il n'avait obtenu aucune marque d'attention de la jeune fille durant ces deux rencontres, le musicien ne s'était sans doute pas aperçu que le père, le sévère avogador de la république, lui avait dardé de sombres regards sous le bord emplumé de sa toque. A sept ou huit jours de là, la *contessina*, comme disent les Italiens d'une jeune comtesse, s'était trouvée à un balcon voisin du palais, où Giorgio examinait comme elle la fête de la *Regata*, joûte de gondoliers qui avait le grand canal pour arène. Bien plus occupés l'un de l'autre, le virtuose modeste et la noble patricienne, que des joûteurs qui se disputaient le prix dogal, ces deux soupirants d'amour avaient été remarqués, et fort particulièrement, *del marchese Falconali*, superbe gentilhomme de grande race qui aspirait à la main de la gentille contessina. Or, dans son inquiétude et dans sa jalousie, le marquis n'avait pas trouvé de moyen plus expéditif de parer à toute rivalité contrariante pour ses projets, que de prévenir le père de la jeune fille, qui protégeait ouvertement ses prétentions. L'avogador avait donc à son tour examiné le manége amoureux des deux jeunes gens, et ignorant encore le rang du prétendant nouveau perché sur le balcon voisin, craignant en outre de manquer à quelque seigneur étranger attiré à Venise par la fête, il s'était contenté de détourner le plus possible l'attention que sa fille s'obstinait à reporter tout ailleurs que sur les vicissitudes de la *Regata*. L'avogador ignorait donc ce que Giovannina savait parfaitement, c'est-à-dire que le beau jeune homme pâle était un simple artiste, mais un musicien déjà célèbre, un joueur de viole qui passait pour opérer des miracles avec son instrument.

Les choses en étaient là, lorsque Giorgio, sa viole posée à côté de lui, se dirigeait un soir, à travers les nombreux canaletti que franchissait sa gondole, vers le palais Nani, à la rive des Esclavons.

Une heure après, il faisait dans Venise et sur les lagunes un de ces silences si profonds, qu'on y entendait le vol d'un oiseau. Giorgio il Pallido prit sa viole, et sans sortir de la cabine de la gondole, dont il s'était contenté d'ouvrir les glaces, il promena sur son instrument chéri un archet expressif, à un point que la voix de la viole semblait une voix humaine révélant, implorant l'amour. Deux personnes ne tardèrent pas à prêter une oreille attentive à ce réveil de l'immense silence de la nuit : l'une, ce fut la contessina, qui sentit bondir son cœur, ouvert à l'amour poétique de son âge et de sa patrie; l'autre, le sombre membre des Dix, des Trois, l'avogador de la redoutable république.....

— Cette fille aime ce fou! se dit le père, ombrageux par sentiment comme par profession; faisons-le avertir une fois..... j'ai quelques ménagements à prendre avec la noblesse de *terre ferme*..... Mais hâtons le mariage avec Falconali, car garder les femmes n'est guère ma vocation..... Une fois mariée, l'époux en fera son affaire,

article, mais encore sur toutes les questions qu'il renfermait, et que les bornes d'un feuilleton n'avaient pas permis à son auteur de développer et d'approfondir.

C'est cette correspondance que je transcris ici.

On y trouvera plus de *faits* que de raisonnements. Les discussions métaphysiques ont leur mérite, que je ne conteste pas : mais les *faits* me paraissent d'une nature bien plus robuste encore, et la logique des déductions qu'on en tire me semble porter avec elle une conviction à laquelle il est impossible de résister ou de se soustraire.

On verra aussi dans cette correspondance à quoi l'on s'expose quand on excite un vieillard à parler du temps passé. Pour lui le temps présent existe à peine, et l'avenir n'existera pas : vous lui rendez donc le plus grand service qu'il puisse attendre de vous, quand vous le transportez au temps où il vivait, où il aimait, où il jouissait. Mais ces jouissances, ces amours et toute cette vie, qui ne ressemblent presque en rien à ce qui vous fait vivre, aimer et jouir, ne seront peut-être pour vous qui l'écoutez, qu'une source de fatigue et d'ennui.....

Ma foi, messieurs, tant pis ; ce n'est pas ma faute : vous l'avez voulu ; n'en accusez que vous. Quant à moi, je vous en remercie de tout mon cœur.

J. M. P.
Membre de l'ancienne Société des concerts de la rue de Cléry ; musicien de la chapelle de l'empereur, et de la chapelle des rois Louis XVIII et Charles X.

PREMIÈRE LETTRE.

FEYDEAU ET FAVART.

Cherubini et Lesueur. Méhul et Berton.

*V***, avril* 1842.

J'admets en partie l'appréciation de la musique de Cherubini présentée par M. Héquet, ainsi que son parallèle entre la manière de jouir de la musique en général qui appartient au Français et à l'Italien ; mais je n'admets aucunement que ce fut là le motif qui l'engagea à changer de patrie. Le *grand artiste* était jeune alors, et très beau garçon ; il aimait passionnément les femmes, qui le lui rendaient bien ; il en avait trouvé à Paris plus qu'ailleurs dans ces dispositions, et *voilà pourquoi* il resta à Paris : c'est moins rationnel sans doute, mais c'est plus vrai. Les écrivains qui parlent des artistes qu'ils n'ont pas eu l'occasion de connaître à toutes les époques de leur vie, commettent souvent de ces erreurs, et se plaisent à attribuer à leurs actions, et quelquefois à leurs œuvres, des motifs très raisonnables ou très ingénieux auxquels ils n'avaient pas songé. Quelle que soit la préoccupation d'un homme de génie pour l'art qu'il cultive, il n'en fait pas moins partie de la grande famille humaine, et il est peut-être même, beaucoup plus que bien d'autres, disposé à jouir des plaisirs qu'elle lui offre, et auxquels elle semble l'inviter aussi plus particulièrement que beaucoup d'autres.

Quoi qu'il en soit, ce fut en effet en 1788, 89 et 90 que Cherubini fit exécuter au théâtre Feydeau, construit pour les Italiens sous le patronage de Monsieur, frère du roi, et alors sous la direction de Viotti, une foule de très jolis morceaux, dont l'instrumentation est pleine de grâce, d'élégance et de chaleur, mais qui ne rappelle pas plus *la nudité de l'ancienne école italienne*, qu'elle ne fait usage du fracas de l'école moderne. Elle appartient évidemment à cette école intermédiaire illustrée par les deux Guglielmi, Zingarelli et Paisiello, et à laquelle Cimarosa a fait faire le tour du monde avec son *Matrimonio*. Cherubini, pour le moment fort occupé à Paris, non pas comme le prétend M. Héquet, mais comme je viens de l'indiquer, puisait probablement tous ces jolis morceaux dans les nombreux ouvrages qu'il avait déjà composés en Italie, sous l'influence de cette école intermédiaire qui y régnait alors avec un grand éclat.

Plus tard, cependant, il lui fallut penser un peu plus sérieusement à ses affaires. Cette nécessité d'ailleurs venait d'être rendue impérieuse et inévitable ; certains excès, quelques maladies, avaient fortement compromis la santé du jeune artiste, et la terrible variole finit par lui enlever un de ses plus puissants moyens de plaire au beau sexe : la jolie figure *du chérubin* n'avait plus rien d'angélique. D'un autre côté, la révolution avait effarouché les rossignols ultramontains ; le théâtre Feydeau était fermé. La musique n'avait donc plus que deux refuges à Paris : l'Opéra et le théâtre Favart, que l'on s'obstinait encore à appeler les Italiens, comme du temps de Carlin.

L'Opéra, tout en conservant le titre d'Académie royale de musique, ne s'occupait plus alors que d'entrechats et de pirouettes ; c'était le règne des ballets, le triomphe des Gardel et des Vestris. *Psyché*, *Pâris*, *Mirza* et *Télémaque* avaient envahi cette grande et belle scène, et permettaient à peine à quelques opéras de Gluck d'y reparaître de temps en temps mal exécutés, mal vêtus, mal logés.

Le théâtre Favart, qui commençait à négliger son Grétry, et qui vivait de son Dalayrac, était donc le seul asile offert aux musiciens. Et cependant jamais Paris n'avait renfermé un plus grand nombre de jeunes compositeurs avides de réputation et de gloire, et possédant tous les moyens qui font acquérir l'une et l'autre. Outre Cherubini, que nous connaissons déjà, Méhul arrivait d'Allemagne, tout imbu des œuvres de Haydn, de Gluck et de Mozart ; Lesueur, qui, à peine sorti de la maîtrise d'enfants de chœur, avait fait retentir la cathédrale de Paris d'une musique toute nouvelle et pleine d'inspiration, avait en portefeuille son opéra de *Télémaque*, et travaillait à sa *Caverne* ; Kreutzer venait de se faire avantageusement connaître par deux ouvrages, *Lodoïska* et *Paul et Virginie*, dont le style musical manquait peut-être un peu d'élévation et de contrastes, mais où l'on remarquait cependant plus de mouvement et de développement que dans ceux qui avaient paru jusqu'alors à l'Opéra-Comique. Enfin Berton, presqu'encore adolescent, s'emparant de la première inspiration de M. Fiévée, faisait déplorer aux Parisiens *les Rigueurs du Cloître*, par l'organe de madame Saint-Aubin, qui n'avait été encore occupée qu'à les faire rire.

Nous étions en 1791.

Tout-à-coup voilà Paris qui retentit d'un succès inouï, colossal, phénoménal. On se rue, on se bat, on se tue à la porte du théâtre Favart. Jamais le Grand-Opéra luimême n'a fait retentir des accents pareils. Il y a là surtout un duo qui est un prodige de vigueur et d'effet ; c'est à devenir fou ; « *c'est Gluck à trente ans*, » écrit Grétry dans ses mémoires ; et tout cela était vrai, à part l'exagération contemporaine : c'était l'apparition d'*Euphrosine et Coradin*, de Méhul. *Stratonice* suivit de près, et, sans avoir un succès aussi étourdissant, elle réussit peut-être encore davantage auprès des artistes, qui l'ont baptisée le *diamant de Méhul*.

Cependant Cherubini venait d'échouer à l'Opéra avec son *Démophon*, et Lesueur ne pouvait parvenir à y faire admettre son *Télémaque*, Gardel ayant traité ce sujet dans un ballet qui était alors en pleines représentations.

Que faire? que devenir? Ces deux hommes de génie, jeunes, pleins de fougue, sentant leurs forces, et devinant l'avenir, se lient ensemble, réunissent leurs intérêts et leurs efforts, frappent à toutes les portes, communiquent leur ardeur et leurs espérances à quelques personnes en crédit, et font tant et si bien, que le théâtre Feydeau, qui n'est plus à personne, leur est abandonné. Ils trouvent des bailleurs de fonds, et en quelques mois ils ont des décorations magnifiques, un personnel immense, des chœurs comme l'Opéra n'en a jamais eus, le meilleur orchestre qu'on ait encore entendu, et madame Scio!..

Bientôt la *Lodoïska*, de Cherubini, et *la Caverne*, de Lesueur, vinrent rivaliser d'effet et de succès avec la *Stratonice* et l'*Euphrosine*, de Méhul. Une très vive émulation ne tarda pas à s'établir entre ces deux théâtres de même nature. Cette émulation parut même prendre quelquefois un caractère qui pouvait lui faire donner un autre nom. Piqué de quelques propos qu'on attribuait à Kreutzer, Lesueur ne balança plus à produire son *Paul et Virginie*, qu'il avait discrètement gardé jusque là en portefeuille; et Méhul, de son côté, pour venger son ami Kreutzer de ce qu'il appelait un mauvais procédé, donna aussi le jour à une *Caverne*. Mais le succès ne couronna pas son amicale intention: le *Paul et Virginie*, de Lesueur, eut long-temps la vogue, sans nuire à la pièce de Kreutzer, et *la Caverne*, de Méhul, disparut après quelques représentations.

Mais quel que soit le sentiment qui pouvait faire agir tel ou tel artiste, telle ou telle association, l'art n'y trouvait pas moins son compte, et le public aussi. *Le Mont-Saint-Bernard* et *Médée* ne tardèrent pas à suivre la *Lodoïska*, de Cherubini, comme *Paul et Virginie* et *Télémaque* suivirent *la Caverne*, de Lesueur. Ce n'étaient plus là de ces petits ouvrages en un acte, de ces comédies-ariettes, comme on disait quelques années auparavant, de ces opérettes à couplets chantés comme on chante à table ou au coin du feu. C'étaient d'immenses opéras en trois actes, faisant résonner tour-à-tour la lyre et le pipeau, le galoubet et le tuba-corva, déployant toutes les facultés de l'art, et n'abandonnant une idée musicale qu'après en avoir épuisé tous les développements harmoniques, et obtenu tous les effets de la scène. C'étaient des chœurs à révolutionner une ville, à faire courir les habitants aux armes, ou à les faire tomber à genoux.

Pendant plus de quatre ans que ces ouvrages occupèrent la scène de Feydeau, chacun d'eux eut *plusieurs centaines* de représentations. Plus de Grétry, plus de Dalayrac, plus de Kreutzer, presque plus de Méhul, plus personne à Favart. C'était, comme c'est toujours en France, une frénésie, un délire; le Grand-Opéra était ennuyeux, l'Opéra-Comique mesquin; on ne jurait plus que par Feydeau et par les *drames lyriques* qu'on y exécutait. C'était enfin la première invasion du *romantique*; et, il faut le dire, c'est peut-être là qu'il eût dû borner ses prétentions, car ce n'est que là qu'il a su tenir tout ce qu'il promettait. Rien en effet de plus favorable à la musique que ce mélange de genres et de personnages: une caverne en sortant d'un palais, une noce près d'un massacre, Stéphanie et Léonarde, Mazetto et Don Juan, Dona Anna et Zerbine. La musique est là dans son centre; toute sa variété, toutes ses couleurs, toutes ses oppositions s'y rencontrent; et le compositeur, ne fût-il pas très robuste, est presque sûr du succès, par cela seul qu'il est sûr de ne pas fatiguer son auditoire. A plus forte raison quand la scène se trouve à la disposition d'hommes tels que ceux que je viens de nommer.

On voit qu'il était bien difficile à Favart de soutenir long-temps la concurrence. Son personnel de scène et d'orchestre, accoutumé à une musique fine, spirituelle et agréable, sans doute, mais simple, peu élevée, peu ardue surtout, n'était vraiment pas capable d'exécuter convenablement une musique aussi hardie dans ses formes et aussi variée dans ses complications. Méhul était là tout seul, et le mal prodigieux qu'il s'était donné pour parvenir à mettre en scène deux opéras, *Euphrosine* et *Stratonice*, avait presque détruit sa santé, qui était déjà délicate. Sa *Caverne* n'avait pu réussir, et il n'était resté de son *Jeune Henri* que l'ouverture, magnifique morceau, sans doute, mais dont le grand effet fut en partie cause du mauvais succès de la pièce: on la fit répéter deux fois, chose inouïe pour une ouverture. Mais l'enthousiasme une fois monté à ce point ne pouvait plus que décroître; tout parut froid après ce grand éclat. Pareille chose faillit arriver au *Paul et Virginie*, de Lesueur, qui commence par une *hymne au soleil*, morceau colossal, chanté par des sauvages. Berton était pourtant venu au secours de Favart avec son *Ponce de Léon*, pièce en trois actes, pleine de morceaux charmants, véritable opéra-comique dans le bon style italien; mais qui fut mal joué et surtout mal chanté, et qui n'eut qu'un petit nombre de représentations.

Mais quelle différence à Feydeau! Cherubini et Lesueur, sans cesse sur la brèche, n'avaient vraiment qu'à s'occuper de la composition de leurs ouvrages. L'orchestre des Italiens qui avaient occupé Feydeau ne les avait pas suivis dans leur émigration, et c'était un des meilleurs de l'Europe. Les musiciens qui le composaient connaissaient tous Cherubini de longue date, et lui étaient entièrement dévoués. Lesueur, de son côté, était entouré d'une cohorte de musiciens de cathédrale qui ne lui étaient pas moins attachés, qui l'avaient déjà bien secondé dans l'exécution de ses *Oratorios* à Notre-Dame, et sur lesquels il pouvait d'autant mieux compter, qu'il était leur seul espoir depuis que le clergé n'avait plus le moyen de les payer. Martin, violon à l'orchestre du temps des Italiens, venait de se décider à monter sur la scène; et enfin madame Scio, cette grande actrice, cette superbe voix, arrivait là pour couronner ce magnifique ensemble.

Pour compléter le tableau de cette mémorable époque musicale, il ne me reste plus qu'à mentionner deux circonstances qui eurent une puissante influence sur les progrès de la musique en France, et qui en répandirent le goût et l'étude avec une incroyable rapidité: je veux parler des *concerts de Garat*, et de l'*établissement du Conservatoire*.

Mais je m'aperçois ici que me voilà en 1795, et qu'en parlant *sur la musique en France*, j'ai fait comme les poëtes épiques, qui commencent leur narration par le milieu de l'histoire. Avant Cherubini, nous savions la musique, puisque nous avons aimé et applaudi la sienne. Comment donc l'avons-nous sue, et qui nous l'avait apprise?...

C'est ce qu'on ne sera peut-être pas fâché de savoir, et ce que je serai fort aise de raconter, parce qu'en vérité notre éducation musicale n'a été ni longue ni difficile, et que la rapidité de nos progrès nous fait un honneur dont je ne me défends pas d'être fier.

J. M. P.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *le Guerillero*, et *la Jolie fille de Gand*, les deux ouvrages nouveaux.

*** Lundi dernier, Poultier a reparu dans *la Muette*.

*** Le second début d'Espinasse aura lieu dans *les Huguenots*, et le troisième dans *la Favorite*.

*** M. Halévy s'occupe en ce moment à mettre *Guido et Ginevra* en deux actes. Le rôle de Guido est destiné à Poultier, qui chante admirablement les principaux morceaux de cet opéra.

*** On dit que M. Vatel, ancien agréé au tribunal du commerce, vient de traiter du privilége du Théâtre-Italien.

*** *La Favorite*, de Donizetti, a obtenu un très brillant succès au théâtre de Breslaw.

*** Duprez n'a pas commencé encore ses représentations à Londres. Une lettre, en date de mardi 21, nous annonce qu'il venait de signer un engagement avec M. Charles Kemble, pour chanter en anglais à Covent-Garden.

*** La direction du théâtre royal Italien a tenté de nouveaux efforts pour nous faire entendre encore Rubini; toutes les conditions ordinaires d'un engagement avaient été acceptées de part et d'autre; mais elles étaient dominées par une condition *sinè quâ non*, imposée par l'illustre ténor. Cette condition n'étant pas dans les attributions d'une direction théâtrale, il est probable que l'engagement ne se fera pas.

*** La triste situation dans laquelle se trouvent les artistes du Théâtre-Allemand inspire un intérêt général. On sait que le mauvais succès d'une entreprise imprudemment tentée a mis la direction dans l'impossibilité de remplir ses engagements. Toutes les personnes qui faisaient partie de la troupe sont aujourd'hui dans un dénûment tel, qu'elles ne peuvent même songer à regagner leur patrie, et qu'elles se voient forcées de rester en pays étranger sans aucun moyen d'existence. Plusieurs femmes du monde, de celles qui ont le privilége de mettre à la mode tout ce dont elles prennent l'initiative, ont eu l'heureuse pensée d'organiser au bénéfice des pauvres artistes une matinée musicale. Afin de donner un attrait de plus à cette bonne œuvre, M. le colonel Thorn a offert les magnifiques salons de son hôtel, rue de Varennes. Mais ce qui achève d'assurer le succès de la matinée musicale, c'est que M. Liszt s'est chargé de la diriger. M. Liszt jouera pour les artistes allemands comme il a joué pour les Hambourgeois, comme il a joué pour toutes les infortunes qui ont invoqué son secours. Tout le monde se pressera dans les salons de M. Thorn, et les pauvres Allemands seront sauvés. Voici le programme de ce concert de *high-fashion*, fixé à jeudi prochain (3 heures après midi), et dont mesdames la baronne de Rotschild, la baronne de Stockhausen, la comtesse de Salvaudy, la comtesse Rasoumoffsky, lady Harriette d'Orsay, la comtesse Jules de Plaisance, madame Thorn-Jauncey, la baronne Camille de Varaigne, la baronne de Pierres, sont les dames patronnesses : 1. Chœurs de Weber, exécutés par les choristes du Théâtre-Allemand; 2. Réminiscences de *Don Juan*, par F. Liszt; 3. *Es lebt eine ratt im Kellernest*, chœur d'étudiants, texte de Goëthe (Faust); 4. *Ave Maria*, *Der Erlkoenig* (le roi des Aulnes), lieders de Schubert, par F. Liszt; 6. *Rheinweinlied*, chanson à boire, exécutée par les choristes allemands; 7. Fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable* (valse infernale, air de ballet, marche), par F. Liszt. Prix du billet : 20 fr. On s'en procure chez MM. Maurice Schlesinger, éditeur de musique, 97, rue Richelieu, et chez Bernard Latte, 2, boulevard des Italiens.

*** Deux artistes de beaucoup de talent, mesdemoiselles Clara Loveday et Pauline Jourdan, viennent de faire une petite excursion en province. Elles ont visité Orléans et Saumur, où la belle exécution de mademoiselle Loveday, qui sait vaincre toutes les difficultés du piano, ont fait merveille. On sait depuis long temps que M. Labarre n'a pas d'autre rival sur la harpe, aujourd'hui, que son élève, mademoiselle Jourdan; aussi a-t-elle obtenu un succès immense. Mademoiselle Loveday, qui chante depuis l'hiver dernier avec beaucoup de talent, a été applaudie non moins comme pianiste que comme cantatrice.

*** Les réflexions d'un *artiste qui croit en Dieu*, que nous avons publiées dans notre dernier numéro, ont été l'objet d'une approbation unanime. Le dévergondage de la musique religieuse passe toutes les bornes dans quelques églises, et on s'étonne que l'autorité ecclésiastique tolère de telles énormités. A Saint-Roch, par exemple, à la réception de l'orgue fort bien restauré par MM. Cavaillé-Coll, M. Lefebure-Wely, organiste, a joué une fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable*. Assurément, l'illustre auteur de ce chef-d'œuvre dramatique eût été le premier scandalisé de cette licence; et nous sommes persuadés qu'il suffira de signaler au jeune organiste de Saint-Roch cette inconvenance pour l'empêcher de la commettre de nouveau.

*** Mademoiselle L. Puget, dont il n'a rien été publié depuis son dernier album, vient de faire paraître deux nouvelles productions : *Fleurette*, adoptée par notre célèbre cantatrice madame Cinti-Damoreau, et *la Fiancée de Chambéry*, confiée au gracieux talent de madame Sabatier. Ces deux romances, pleines d'intérêt et d'originalité, ne peuvent manquer de convenir, surtout aux femmes, car elles plairont en même temps par l'esprit de convenance et de bon goût qui distingue les paroles. On doit féliciter mademoiselle Puget d'avoir publié deux mélodies aussi remarquables dans une saison où les bonnes nouveautés sont si rares.

*** Le *Stabat Mater* de Rossini a eu à Saint-Pétersbourg le même sort que dans toutes les villes de l'Allemagne; il a fait un *fiasco* complet au concert donné au bénéfice des malheureux, et pourtant il avait pour interprètes mesdames Damoreau et Falcon, qui, comme cantatrices, sont à juste titre très aimées dans cette ville. Entre les deux parties Liszt a joué, et il a produit un enthousiasme universel. Vers la fin du *Stabat* il n'y avait presque personne dans la salle.

*** Madame Dubuisson, jeune cantatrice qui a laissé des souvenirs très agréables dans plusieurs villes de province, vient d'être engagée comme première chanteuse à Brest. Elle y débutera par le rôle d'Alice, de *Robert*. C'est une bonne acquisition pour le théâtre de cette ville.

*** On lit dans la la *Gazette de Breslaw* : Depuis le 1er juin, M. Kustner est nommé directeur du Théâtre royal de Berlin. Le premier ouvrage monté sous sa direction sera *la Favorite*, de Donizetti, que l'on donnera aussi sous peu de jours à Breslaw. *La Reine de Chypre* suivra de près, et l'immense succès obtenu par ce chef-d'œuvre d'Halévy ne permet pas de douter que l'intelligence reconnue de M. Kustner ne lui fasse préférer cet opéra à *Catharina Cornaro*, de Lachner, qui n'a obtenu qu'un succès d'estime à Munich, et dont le libretto a beaucoup de ressemblance avec celui de *la Reine de Chypre*.

*** S. M. le roi des Belges a ordonné des fêtes et réjouissances, à Liége, en l'honneur de Grétry, pour l'anniversaire des 17 et 18 juillet, et a chargé M. Solomé, directeur au Grand-Théâtre de Bruxelles, d'organiser toute la partie lyrique de ces solennités, ainsi que le programme théâtral. Le roi et la cour séjourneront à cette occasion trois jours à Liége. Des orchestres-monstres exécuteront les meilleures compositions de Grétry, et on représentera *Richard Cœur-de-Lion* au Grand-Théâtre; le 18, les artistes de Bruxelles feront entendre *la Favorite*, de Donizetti, dont le poëme est d'un jeune Belge, M. Gustave Vaëz. Une députation de compositeurs et d'artistes français doit se rendre à Liége pour fêter l'auteur de tant d'œuvres impérissables.

*** Le concert helvétique est fixé au 3 et 4 août. On y exécutera la cinquième symphonie de Beethoven, op. 67, le *Stabat Mater* de Rossini, et une symphonie-cantate de Félix Mendelssohn, op. 52, avec paroles françaises. Le nombre des choristes sera de 500, et l'orchestre de 240 musiciens. Cette armée sera conduite par M. Marbeck, de Prague, qui a révélé à nos concitoyens un talent si remarquable l'année dernière à Lucerne, où la même solennité musicale a eu lieu; aussi le comité s'est empressé de le choisir pour général, et il est vaillamment secondé par plusieurs artistes de talent de notre ville. Tout fait présager et nous espérons que l'exécution sera des plus satisfaisantes. Mendelssohn viendra à Lausanne. Donizetti vient d'écrire qu'il espère pouvoir venir aussi, et nous espérons que plusieurs artistes et amateurs de Paris ne manqueront point à cet appel musical.

*** M. le comte de Castellane, que ses soirées dramatiques et musicales ont rendu célèbre à Paris, vient d'acheter de MM. Boisselot et fils, facteurs de pianos du roi, à Marseille, le beau piano dont Thalberg s'est servi dans les concerts que ce grand pianiste a donnés dans les diverses villes du midi.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille*, 6 *juin*. — Un très beau concert vient d'être donné ici par M. H. Bénard, chef d'orchestre du théâtre, à l'occasion de la fête de Lille; nous y avons entendu de bons chanteurs et de bonne musique. Nous citerons d'abord l'ouverture de *Robin des bois* qui a été fort bien exécutée. Le célèbre ténor de l'Académie royale de musique, Poultier, s'est fait entendre chez

nous pour la première fois; et son succès est venu confirmer la grande et rapide réputation de ce chanteur. Il a dit l'air de *la Juive*, « Rachel, quand du Seigneur; » la cavatine du sommeil de *la Muette*, et le magnifique duo de *Guillaume Tell*. Le public est encore sous le charme de cette voix délicieuse. Madame William a parfaitement vocalisé l'air de *Sonnambula* de Bellini, et celui de *Lucrèce Borgia* de Donizetti. Nous avons entendu ensuite M. Garreau, violoncelliste de beaucoup de mérite, et qui a été justement applaudi; cependant on pourrait lui reprocher d'abuser un peu des sons harmoniques. A part ce léger défaut, M. Garreau est un violoncelliste de grand talent, et qui fera beaucoup de plaisir partout où on l'entendra. La symphonie de M. Baumann commençait la seconde partie. Cet ouvrage quoique sévère, renferme des mélodies gracieuses, et qui peuvent être comprises par tous. Avant de terminer, nous parlerons d'un ouvrage important qui a été exécuté dans cette solennité, le *Te Deum* de M. Ferdinand Lavainne pour chœur et orchestre. Cet œuvre remarquable est digne de son auteur; et quoique nous ne l'ayons entendu qu'une seule fois, je n'hésite pas à le placer au nombre des plus beaux de ce genre, et digne de figurer auprès du 129ᵉ psaume de David du même auteur. Nous citerons particulièrement le *Venerandam* (n° 2) qui est un admirable andante conduit avec un art et une entente parfaite des voix et de l'orchestre. Ce magnifique morceau est d'une inspiration continue depuis la première mesure jusqu'à la dernière, et l'auteur s'y est élevé à une grande hauteur poétique. Le n° 1 produit plus d'effet, c'est un allegro imposant parfaitement traité, et dont on aurait goûté bien mieux les beautés dans un local plus vaste, et s'il eût été exécuté par une plus grande quantité de chanteurs. Du reste, honneur aux amateurs qui ont si bien étudié et interprété cet œuvre, dont l'exécution n'a rien laissé à désirer. Nous espérons bien entendre encore cette œuvre nouvelle de M. F. Lavainne que le public goûtera mieux à une seconde audition, car c'est une œuvre sérieuse, et non pas un coup d'essai, mais bien un coup de maître.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*, 10 *juin*. — Les statuts du Conservatoire royal de musique de Berlin, dont la création a été ordonnée dans le mois de novembre dernier, viennent d'être arrêtés par le conseil du ministère de l'instruction publique. En voici la substance : 1° Le Conservatoire occupera un bâtiment dépendant du palais de l'Université royale de Berlin; 2° il y aura cent élèves (cinquante de chaque sexe) qui, tous, recevront l'enseignement gratis, et dont quarante (vingt garçons et vingt jeunes filles) seront logés, nourris et vêtus aux frais de l'État; 3° le nombre des professeurs est fixé à dix-huit, et sera successivement porté à vingt-quatre; 4° tous les doubles des œuvres musicales et des ouvrages théorétiques sur la musique, qui se trouvent dans les bibliothèques royales ou publiques du royaume, seront remis au Conservatoire pour former le noyau de sa future bibliothèque; 5° une somme de 100,000 thalers (environ 360,000 fr.), à prendre sur le budget du ministère de l'instruction publique, est affectée à l'achat du matériel et aux frais d'installation. — M. le comte de Redern, intendant-général de la musique en Prusse, et M. Félix Mendelssohn-Bartholdy, maître de chapelle du roi, sont nommés, le premier, chef, et l'autre, directeur du Conservatoire royal de musique de Berlin. Le Conservatoire sera inauguré et commencera ses travaux dans le mois de janvier ou de février de l'année prochaine.

— Le ministre des affaires étrangères, M. le comte Martimer de Malzaha, quoique homme politique très occupé, emploie ses moments de loisirs à la composition musicale. Plusieurs de ses œuvres ont obtenu déjà le plus brillant succès. On cite surtout des lieders sans paroles et plusieurs fantaisies pour le piano, des marches militaires pour l'harmonie, et une grande valse brillante pour l'orchestre, que M. de Malzoha a écrite pour les bals d'une princesse prussienne.

— 18 *juin*. — Hier on a donné la neuvième représentation des *Huguenots* (en moins d'un mois), et le succès colossal de la première représentation a été surpassé encore dans les suivantes. Depuis *le Freyschutz*, aucun ouvrage n'a obtenu ici un succès pareil. Nous regrettons d'apprendre que cet ouvrage ne pourra être représenté pendant quelque temps, à cause du départ de madame Schroeder-Devrient. A la dernière représentation, le public a voulu voir M. Meyerbeer; mais il n'était point présent à la représentation, et l'on assure qu'il est sur le point de partir pour Paris pour assister aux répétitions de son opéra nouveau.

*** *Vienne*. — Le violoniste Bazzini a donné des concerts avec beaucoup de succès. Pour la dernière fois, il a joué au théâtre une Fantaisie sur des thèmes d'*Esmeralda*, par Mazzucato, et un Scherzo sur les motifs de l'*Invitation à la valse*, de Weber.

*** *Carlsruhe*. — Pour les fêtes du mariage de la grande duchesse Alexandrine, on a donné la première représentation d'un opéra nouveau, *Jeanne d'Arc*, musique de J. Hoven: qui a obtenu un assez brillant succès. Les rôles principaux ont été chantés par MM. Haitzinger et Oberhofer, et madame Fischer.

*** *Londres*. — Mademoiselle Cerito, qu'on se plaint de ne pas voir à Paris, obtient ici un immense succès. Le 14 juin elle a dansé dans le ballet *le Lac des fées*, qui se termine par un pas styrien. Toute la cour est restée jusqu'à la fin de la représentation, et a témoigné son contentement par des applaudissements souvent répétés et mêlés à ceux du public. Le jour suivant la reine douairière fit remettre à mademoiselle Cerito, par le lieutenant-général Bernard, une magnifique broche en brillants, pour la récompenser du plaisir que la célèbre danseuse lui avait fait éprouver. C'est la première fois qu'en Angleterre une danseuse ait obtenu cette distinction, d'autant plus flatteuse que, par ordre de la reine, ce cadeau lui fut remis par son aide-de-camp en personne.

— Madame Persiani est la favorite des dilettanti insulaires; elle a eu un succès d'éclat dans la reprise d'*Il Barbiere*, où elle a chanté, pour morceau de la leçon, l'air du troisième acte du *Domino noir*. Guasco a mérité un *bis* dans l'air de la sérénade : *Ecco ridente il cielo*. Ronconi remplissait le rôle trop souvent sacrifié de Basilio, il s'y est montré admirable comme acteur et comme chanteur. — Thalberg a été invité, le 4 de ce mois, à une soirée chez la reine d'Angleterre, au palais de Buckingham. Il a exécuté quatre de ses compositions. La reine et le prince Albert étaient assis de chaque côté de l'instrument, et manifestaient à chaque instant l'enthousiasme que leur inspirait le grand artiste.

— 18 *juin*. — Rubini a ramené la foule. Mardi a eu lieu sa première apparition dans la *Sonnambula*, ce délicieux opéra de Bellini. A l'ouverture des portes, la salle a été envahie sur tous les points. Toutes les loges étaient garnies de dames à toilettes éblouissantes. La reine, le prince Albert, la reine-mère étaient au spectacle. C'était un coup d'œil féerique. Ceux qui assistaient à cette grande solennité en garderont long-temps le souvenir. A son entrée en scène, Rubini a été salué par des applaudissements qui tenaient du délire; je n'avais jamais vu un semblable enthousiasme : fleurs, couronnes, bouquets, vivats..... Rubini était visiblement ému; mais, remis bien vite de son émotion, il a chanté avec sa perfection accoutumée, et a provoqué pendant tout l'opéra l'enthousiasme qui avait présidé à sa réception. Madame Persiani a chanté aussi d'une manière ravissante, et à la chute du rideau le public l'a rappelée en compagnie de Rubini, qui a été rappelé seul une seconde fois! Une nouvelle pluie de fleurs est tombée aux pieds de l'illustre chanteur. Décidément les beaux jours de l'opéra italien sont revenus; jeudi a eu lieu le bénéfice de madame Poggi-Frezzolini. Même affluence que mardi. On a représenté *Don Juan*. Ronconi, chargé du rôle de Don Juan, s'en est acquitté à merveille; Lablache (Leporello) a joué en comédien consommé, et a chanté de même; le triomphe de Rubini a été aussi beau que mardi. Mesdames Persiani, Moltini et Poggi-Frezzolini, ont obtenu toutes trois un éclatant succès.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS.

Quadrilles et Valses.

LAGOUT. Les Petites glaneuses, quad.	4 50
LENVEC. L'Emilie, quad.	4 50
LOUIS. Les Néothermiennes, quad.	4 50
— Le Petit trompette, quad.	4 50
MINÉ. Les Fouyoux, 3 quad. faciles, chaque.	4 50
MUSARD. Le Diable à l'école, quad.	4 50
— Beethoven, quad.	4 50
— Le duc d'Olonne, 2 quad., chaque.	4 50
PARIZOT. Le Puits de Grenelle, quad.	4 50
SABON. Murat, quadrille militaire.	4 50
VILLOT (F.). Minuit, galop.	4 50

Musique nouvelle publiée par MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu,
SUR LES MOTIFS FAVORIS DE

LA REINE DE CHYPRE, D'HALEVY.

Partitions.

Grande partition. . . . . 300 »
Parties d'orchestre. . . . . . . 350 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
La même en partition. . . . . . 18 »

Piano.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino facile. . . . . 5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon. . . . . 6 »
HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
HUNTEN (W.). Mosaïque, quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
HERZ (J.). Op. 35. Grande valse. . 5 »
— Op. 36. Grande fantaisie brill. 9 »
KALKBRENNER. Op. 157. Fantaisie élégante. 7 50
LECARPENTIER. Op. 54. Fantaisie et variations brillantes. 6 »
— 33e et 34e Bagatelle. Chaque. 6 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie brillante. 7 50
PANOFKA. Op. 36. 1er Rondinetto. 4 50
ROSELLEN. Op. 43. Trois airs de ballet. N. 1, Pas de trois; n. 2, Chœur dansé; n. 3, la Cypriote. Chaque. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 33. Morceau de concert, Variations brill. . 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 35. Rondoletto. . . . . 6 »
— Op. 36. Divertissement. . . . 6 »
— Op. 37. Variations de salon. . 6 »
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de la Reine de Chypre. 7 50
WOLFF (Ed.) Op. 64. Trois fantaisies. Chaque. . . . . 6 »
— Op. 68. Grande fantaisie. . . 7 50

Piano à 4 mains.

HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 55. Divertissement. . . . . 6 »
— Op. 55 bis. Variations. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 34. Grand duo. 9 »
WOLFF (Ed.) Op. 67. Grand caprice. 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 118. Fantaisie brillante. 9 »
PANOFKA. Mosaïque. Deux suites de mélanges des morceaux favoris. Chaque. . . . . 9 »

Violon.

PANOFKA. Op. 35. Grand nocturne brillant, avec accompagnement de piano. . . . 6 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Fantaisie avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 38. Variations brillantes sur la Reine de Chypre. . . 7 50

Arrangements divers.

Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour 2 violons, 4 suites. Chaq. 9 »
Airs pour 2 flûtes, 4 suites. Chaq. . 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets, 2 suites. Chaq. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Quatre quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque. . . . 4 50
— 2 flûtes, 2 violons, 2 cornets, en 2 recueils. Chaque. . . 4 50
— Pour le piano. Chaque. . . 4 50
— A quatre mains. Chaque. . . 4 50

LA FAVORITE, DE DONIZETTI.

Partitions.

Grande partition et parties d'orchestre. Chaque. . . . 300 »
Partition pour piano et chant. Net. 40 »
— pour piano à 4 mains. . . 25 »
— pour piano seul. . . . . . 25 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
— en partition. . . . . . . 18 »

Piano.

DÉJAZET. Op. 28. Caprice brill. 6 »
DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
DUVERNOY. Op. 107. Rondo-Galop. . . . . 6 »
HELLER (Stéph.) Op. 22. Quatre Rondeaux faciles en 2 livres. Chaque. . . . . 5 »
HUNTEN (F.). 4 Airs de ballets: N. 1, Chœur dansé; n. 2, Pas de trois; n. 3, Pas de six; n. 4, l'Espagnole. Chaque. 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de cet opéra. . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 150. Rondoletto. 7 50
LECARPENTIER. Op. 42. Variations brillantes. . . . . . 6 »
— 24e et 25e Bagatelle. Chaque. 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie. . . 6 »
PANOFKA. 2e Rondinetto. . . . 4 50
ROSELLEN. Op. 36. Fantaisie bril. 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïques. Quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaq. 6 »
SCHUBERT. Op. 31. Variations brill. et divertissement. Ch. 6 »
SOWINSKI. Op. 52. Morceau de concert. 7 50
WOLFF. (Ed.). Op. 43. Trois fantaisies. Chaque. . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements. Chaque. . 6 »
WOLFF (Ed.). Op. 57. Grand duo. 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 103. Fantaisie. . . . 7 50
PANOFKA. Mosaïques, 2 suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . . . . 9 »

Piano et Violoncelle.

SELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental. 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 31. Divertissement avec accomp. de piano. . . 6 »

Flûte.

WALCKIERS. Op. 78. Fantaisie avec accomp. de piano. . . 9 »
— Op. 77. Six fantaisies pour flûte seule en 3 livr. Chaq. 5 »

Cornet à Pistons.

GALLAY. Op. 51. Fantaisie avec accomp. de piano. . . . 7 50
SCHILTZ. Op. 101. 24e Fantaisie avec accomp. de piano. . . 7 50

Harpe.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie pour harpe seule. 7 50
— Op. 111. Duo pour harpe et piano. . . . . 12 »

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Air pour flûte, violon, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Airs pour 2 violons. 3 suites. Chaq. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 flûtes. 3 suites. Chaque. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets à pistons. 2 suites. Chaque. 7 50
Airs en harmonie. 2 suites. Chaque. 24 »
L'ouverture. . . . . 18 »
Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Trois pas redoublés pour musique militaire. Chaque. . . . . . 5 »
2 quadrilles à grand orchestre. Ch. 9 »
— — En quintette. Chaq. . 4 50
— — 2 flûtes, ou 2 violons, ou 2 cornets. Chaq. . . 4 50
— — Pour piano. Chaque. . 4 50
A quatre mains. Chaq. 4 50

MÉLODIES, ROMANCES, NOCTURNES, CHANSONNETTES, LIEDER, ETC., *avec accompagnement de Piano.*

F. DAVID. L'Égyptienne. . . . 2 »
— L'Absence. . . . . 2 »
— Le Rhin allemand. . . . . 2 »
— Saltarelle. . . . . 2 »
— Souvenirs de Charence. . . 2 »
DESSAUER. Asile. . . . . . . 2 »
DOEHLER. A un Ruisseau. . . . 2 »
— Barcarolle. . . . . 2 »
HALÉVY. La Fiancée du Pêcheur. 5 »
KASTNER. Dans la Forêt. . . . 2 »
— Retour du Matelot. . . . . 2 »
LABARRE. Alice aux bras nus. . 2 »
Maurice BOURGES. La Cascade. . 2 »
MEYERBEER. Le Pénitent. . . . 2 »
NIEDERMEYER. Ce n'est pas toi. . . . . 2 »
PROCH. Les Métamorphoses du chant. . . . . 2 »
PUGET (Loïsa). L'Angélus du soir. 2 »
— Prends garde au loup. . . . 2 »
ROSENHAIN. Le Rendez-vous. . 2 »
ROSSINI. Peppa la Napolitaine. . 2 »
VOGEL. Morte. . . . . 2 »
PANSERON. L'ermite de Selmours. 2 »

LE FARCEUR DES SALONS. Chansonnettes comiques.

Paroles de MM. JAIME et F. DECOURCY; musique de MM. F. BLANCHARD et PLANTADE; dessins de MM. GAVARNI et H. MONNIER.

N. 1. L'Annonce et la Réclame. . . 2 »
2. Vive la bamboche! . . . . . 2 »
3. A bas les médecins. . . . . 2 »
4. Bichette, reine des amours. . 2 »
5. Hélas! elle a fui. . . . . . 2 »
N. 6. La Cocotte. . . . . 2 »
7. Fifine, ou la lionne de la guinguette. . . . . 2 »
8. Conseils de Mme Frenouillard à Mlle Fifine Cloquet, sa nièce. 2 »
N. 9. Un mariage manqué. . . . 2 »
10. L'ouvreuse de loges. . . . 2 »
11. Les Enfants terribles. . . . 2 »
12. La Noce à Blochet. . . . . . »

PARTITIONS pour Piano et Chant. Format in-8.

AUBER. La Neige. Net. . . . . 10 »
BEETHOVEN. Fidelio. Net. . . . 7 »
CHERUBINI. Les deux Journées. Net. . . . . 10 »
GRÉTRY. Richard Cœur-de-Lion. Net. . . . . 7 »
HALÉVY. L'Eclair. Net. . . . . 10 »
WEBER. Freyschütz, avec les récitatifs de Berlioz, tel qu'il est représenté à l'Opéra. Net. 10 »
NICOLAI. Il Templario. Net. . . 8 »

En vente chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu :

Trois Airs de Ballet

DE L'OPÉRA

LA REINE DE CHYPRE

EN RONDEAUX BRILLANTS POUR LE

PIANO,

PAR

HENRI ROSELLEN.

N° 1. Pas de trois. — N° 2. Chœur dansé. — N° 3. La Chypriote.

Prix de chaque numéro : 3 fr., *net*.

---

2 *bis*, rue Vivienne, En Vente au *MÉNESTREL*, Maison A. MEISSONNIER et HEUGEL (Heugel, successeur).

2 NOUVELLES ROMANCES DE MLLE PUGET

FLEURETTE, Chantée par Mme CINTI-DAMOREAU.

LA FIANCÉE DE CHAMBÉRY Chantée par Mme SABATIER.

LES BONBONS MAURITAINS POUR LA VOIX obtiennent un très grand succès. Tous nos célèbres chanteurs en font usage et les recommandent expressément à leurs élèves. C'est qu'en effet ces BONBONS donnent du ton, de la souplesse et de la force à la voix, en rendent l'émission plus facile, et enlèvent totalement les RHUMES et les ÉRAILLEMENTS de gosier. (Prix de la boîte : 1 fr. 50 c.) Se trouvent chez tous les marchands de musique et libraires. DÉPOT CENTRAL, au magasin de musique de A. MEISSONNIER et HEUGEL, 2 bis, rue Vivienne (bureaux du MÉNESTREL).

EN VENTE CHEZ CANAUX,

ÉDITEUR DE MUSIQUE RELIGIEUSE,

SUCCESSEUR DE CHORON, 15, RUE SAINTE-APPOLINE.

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE DE VIOLON.

Par F. Habeneck aîné,

Chevalier de la Légion-d'Honneur, professeur au Conservatoire, chef d'orchestre de l'Académie royale de musique, etc.

Cette méthode, précédée des Principes de musique et de quelques morceaux en *fac-simile* de l'écriture de Viotti, qui étaient la propriété de M. Habeneck, est divisée en trois parties :

- La première et la deuxième parties se vendent ensemble. 25 »
- La troisième partie, séparément. 20 »
- Les trois réunies. 40 »

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT POUR BASSE ET CONTRALTO, par L. LABLACHE, première basse taille du Théâtre Royal-Italien, avec exercices et vocalises graduées. 30 »

— La même méthode pour soprano ou ténor. 20 »

MUSIQUE POUR L'ORGUE EXPRESSIF.

- **LEFÉBURE-WELY.** *Méthode d'orgue expressif*, suivie de plusieurs morceaux appropriés à toutes les ressources de cet instrument. 12 »
- — *Méthode pour le poïkilorgue*, suivie de plusieurs morceaux. 12 »
- — *Souvenir de* [illegible]. 6 »
- — Fantaisie sur la *Norma*. 6 »
- — Fantaisie pastorale 5 »
- — Douze morceaux, 1re suite. 7 50
- — Douze morceaux, 2e suite. 12 »
- — Huit morceaux, 3e suite. 7 50
- — Six morceaux, 4e suite. 7 50
- **J. HASSENHUT.** Choral et chant de Noël du quinzième siècle, avec prélude et fugue. 3 »
- **AMINÉ.** Recueil de morceaux faciles. 12 »
- **MARIUS GUEIT.** Introduction et rondeau pastoral. 6 »
- — Six récréations faciles et chantantes. 6 »
- — Fantaisie sur une mélodie originale, suivie d'un chant religieux. 6 50
- — Trois sérénades 6 »
- — Fantaisie sur la prière de Moïse en Égypte, avec final sur une mélodie originale. 6 »
- — Trois romances sans paroles. 3 »
- **MARESSE.** Fantaisie sur une mélodie originale. 3 »
- **S. NEUKOMM.** Trente-sept morceaux, formant trois livres, chaque livre, séparément. 6 »
- — Vingt et un morceaux, formant deux livres, chaque livre, séparément. 6 »
- — Vingt-quatre morceaux, formant deux livres, chaque livre, séparément. 7 50
- — Vingt-cinq morceaux originaux. 15 »
- — Un concertant pour orgue expressif et piano, ou pour deux pianos. 9 »
- **L. BEETHOVEN.** Quintette, arrangé pour orgue expressif, ou pour deux pianos, par Neukomm. 9 »
- **MOZART.** Quintette, arrangé pour orgue expressif et piano, ou pour deux pianos, par Neukomm. 9 »

Plumes métalliques pour écrire la Musique.

N° 13, pour écrire la musique. Cette plume convient aussi aux personnes qui n'écrivent pas l'anglaise.

N° 13 *bis*, pour copier la grosse musique, telles que parties séparées, et écrire en gros et en ronde.

Pour éviter toute contrefaçon, chaque plume est marquée *Lard, N° 13.*

Prix : la douzaine, 75 c.; — la grosse sur cartes, 8 fr.; — en boîte, 7 fr.

Chez Lard-Esnault, papetier, rue Feydeau, 23, à Paris.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

1842. — N° 27.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 3 juillet 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

SOMMAIRE. De l'instrumentation (quatorzième article); par H. BERLIOZ. — Matinée musicale au bénéfice des artistes allemands. — Revue critique; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Quatorzième article.*)

Les *instruments à percussion* sont de deux espèces : la première comprend les instruments à son fixe et appréciable, et la seconde ceux dont le retentissement moins musical ne peut être rangé que parmi les bruits destinés à des effets spéciaux ou à la coloration du rhythme. Les timbales, les cloches et les petites cymbales antiques ont des sons fixes : la grosse caisse, la caisse roulante, le tambour, le tambour basque, les cymbales ordinaires, le tamtam, le triangle, le pavillon chinois, sont dans le cas contraire.

Les *timbales*, de tous les instruments à percussion, me paraissent être le plus précieux, celui du moins dont l'usage est le plus général, et dont les compositeurs modernes ont su tirer le plus d'effets pittoresques et dramatiques. Les anciens maîtres ne s'en servaient guère que pour frapper la tonique et la dominante sur un rhythme plus ou moins vulgaire, dans les morceaux d'un caractère brillant ou à prétentions guerrières; ils les associaient, en conséquence, presque toujours aux trompettes.

Dans la plupart des orchestres il n'y a encore aujourd'hui que deux timbales, dont la plus grande est destinée au son le plus grave. L'usage est de leur donner la première et la cinquième note du ton dans lequel est écrit le morceau où elles doivent figurer. Quelques maîtres avaient, il y a peu d'années encore, l'habitude d'écrire invariable *sol*, *ut* pour les timbales, se bornant à indiquer au début les sons réels que ces deux notes devaient représenter; ainsi ils écrivaient : timbales en D, et dès lors *sol*, *ut* signifiaient *ré*, *la*; timbales en G, et *sol*, *ut* voulaient dire *ré*, *sol*. On va voir par ces deux exemples seulement les vices d'une pareille méthode. L'étendue des timbales est d'une octave, de *fa* au-dessous des portées (clef de *fa*) à *fa* sur la quatrième ligne; c'est-à-dire qu'on peut accorder la timbale grave successivement depuis le *fa* bas jusqu'à l'*ut* naturel, à la quinte au-dessus, en passant par les intervalles chromatiques, et la timbale haute depuis le *si* bémol jusqu'au *fa* haut, à la quinte au-dessus, en passant également par tous les demi-tons intermédiaires. Or, il est bien évident que la dominante n'occupera pas dans tous les tons la même position relativement à la tonique, et que les tim-

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17 et 23 de l'année 1842.

bales devront être en conséquence accordées tantôt en quinte et tantôt en quarte, selon que la tonique se trouvera en bas ou en haut. Dans le ton d'*ut*, les timbales seront en quarte, la dominante se trouvant nécessairement au grave, puisqu'il n'y a pas de *sol* haut; il en sera de même en *ré* bémol, en *ré* naturel, en *mi* bémol, en *mi* naturel; mais en *si* bémol le compositeur est libre de faire accorder ses timbales en quinte ou en quarte, de mettre la tonique en dessus ou en dessous, puisqu'il a deux *fa* à sa disposition; l'accord en quarte sera sourd, la peau des deux timbales se trouvant alors très peu tendue: le *fa* grave surtout sera flasque et d'un mauvais timbre; l'accord en quinte deviendra sonore par la raison opposée. Il en est de même des timbales en *fa* naturel, qui se peuvent accorder de deux manières différentes; dans les tons de *sol*, *la* bémol et *la* naturel, au contraire, l'accord sera forcément en quinte, puisqu'il n'y a pas de *ré*, de *mi* bémol, ni de *mi* naturel graves. Il n'y a pas besoin, à la vérité, de désigner en ce cas l'accord en quinte, puisque le timbalier sera forcé de l'adopter; mais n'est-il pas absurde d'écrire des mouvements de quarte quand l'exécutant doit faire entendre des mouvements de quinte, et de présenter aux yeux comme la note la plus basse, celle qui, pour l'oreille, se trouve être la plus élevée, et *vice versâ*?... La raison principale de cet usage bizarre était sans doute dans l'idée que s'étaient faite tous les compositeurs, que les timbales ne devaient donner que la tonique et la dominante; quand on se fut aperçu qu'il était souvent utile de leur confier d'autres notes, on dut en venir nécessairement à écrire les sons réels. Dans le fait, on accorde maintenant les timbales de toutes les manières possibles: en tierce mineure ou majeure, en seconde, en quarte juste ou augmentée, en quinte, en sixte, en septième et en octave. Beethoven a tiré de charmants effets de l'accord en octave (*fa-fa*) dans sa huitième symphonie, et dans la neuvième avec chœurs. Les compositeurs se sont plaints pendant de longues années de la nécessité fâcheuse où ils se trouvaient, faute d'un troisième son de timbales, de ne pas employer cet instrument dans les accords dont aucune de ses deux notes ne faisait partie; on ne s'était jamais demandé si un seul timbalier ne pourrait pas jouer sur trois timbales. Enfin, un beau jour, celui de l'Opéra de Paris ayant démontré que la chose était facile, on osa tenter cette audacieuse innovation; et depuis lors, les compositeurs qui écrivent pour l'Opéra ont à leur disposition trois notes de timbales. Il a fallu soixante-dix ans pour en venir là!... Il serait mieux encore, évidemment, d'avoir deux paires de timbales et deux timbaliers; c'est ainsi qu'on a procédé dans l'orchestration de plusieurs symphonies modernes. Mais le progrès ne marche pas si vite dans les théâtres, il faudra bien quelques vingt-cinq ans encore pour y obtenir celui-là.

On peut employer autant de timbaliers qu'il y a de timbales dans l'orchestre, de manière à produire à volonté, suivant leur nombre, des roulements, des rhythmes et de simples accords à deux, à trois, ou à quatre parties. Avec deux paires, si l'une est accordée en *la* naturel, *mi* bémol, par exemple, et l'autre en *ut-fa* (quarte), on pourra faire entendre l'accord de tierce mineure du ton de *la* mineur, l'accord de sixte et tierce du ton de *fa*, et l'accord complet de tierce quinte diminuée et sixte de la dominante de *si* bémol, sans compter les accords enharmoniques et l'avantage d'avoir au moins une note à placer dans presque tous les accords qui ne s'éloignent pas trop de la tonalité principale. C'est ainsi que pour obtenir une certaine quantité d'accords à trois, quatre et cinq parties plus ou moins redoublées, et en outre un effet saillant de roulements très serrés, l'auteur d'un *Requiem* a employé récemment huit paires de timbales accordées de différentes manières, et dix timbaliers.

Nous disions tout-à-l'heure que les timbales n'avaient qu'une octave d'étendue; la difficulté d'avoir une peau assez grande pour couvrir un bassin plus large que celui de la grande timbale basse, est peut-être la raison qui s'oppose à ce qu'on obtienne des sons plus graves que le *fa*. Mais il n'en est pas de même pour les timbales hautes: à coup sûr, en diminuant la dimension du bassin métallique, il serait facile d'obtenir les *sol*, *la* et *si* bémol hauts. Ces petites timbales pourraient être en mainte occasion d'un très heureux effet. Autrefois, il n'arrivait presque jamais aux timbaliers d'être obligés de changer l'accord de leur instrument dans le cours d'un morceau; aujourd'hui, les compositeurs ne se gênent pas pour faire subir à cet accord en très peu de temps un assez grand nombre de modifications. On serait dispensé le plus souvent d'employer ce moyen, pénible et difficile pour l'exécutant, s'il y avait, dans tous les orchestres, deux paires de timbales et deux timbaliers; toutefois, quand on y a recours, il faut avoir soin d'abord de donner au timbalier un nombre de pauses proportionné à l'importance du changement qu'on lui demande, afin qu'il ait le temps de l'amener à bien; il faut aussi, dans ce cas, indiquer, pour la nouvelle disposition de l'accord, la plus rapprochée de celle qu'on abandonne. Par exemple, les timbales étant en *la-mi* (quinte), si l'on veut aller dans le ton de *si* bémol, ce serait une insigne maladresse d'indiquer l'accord nouveau en *fa-si* (quarte) qui oblige de baisser d'une tierce la timbale grave, et d'une quarte augmentée la timbale haute, quand l'accord *si-fa* (quinte) ne nécessite au contraire que l'exhaussement d'un demi-ton pour les deux timbales. On conçoit d'ailleurs combien il est difficile pour le timbalier d'arriver juste à donner un nouvel accord à son instrument, obligé qu'il est de tourner les clefs ou vis de pression du chevalet, pendant l'exécution d'un morceau chargé de modulations, qui peut lui faire entendre le ton de *si* naturel majeur au moment même où il cherche le ton d'*ut* ou le ton de *fa*. Ceci prouve qu'indépendamment du talent spécial que doit posséder le timbalier pour le maniement des baguettes, il doit être encore excellent musicien et doué d'une oreille d'une finesse extrême. Voilà pourquoi les bons timbaliers sont si rares.

Il y a trois espèces de baguettes, dont l'emploi change tellement la nature du son des timbales, qu'il y a plus que de la négligence de la part des compositeurs à ne pas désigner dans leurs partitions celles dont ils veulent que l'exécutant fasse usage.

Les baguettes *à tête de bois* produisent un son âpre, sec, dur, qui ne convient guère que pour frapper un coup violent, ou pour accompagner un grand grand fracas d'orchestre.

Les baguettes à *tête de bois recouverte en peau* sont moins dures; elles produisent une sonorité moins éclatante que les précédentes, mais bien sèche encore cependant. Dans une foule d'orchestres ces baguettes sont seules employées, et c'est très fâcheux.

Les baguettes *à tête d'éponge* sont les meilleures, et

celles dont l'usage plus musical, moins bruyant, doit être le plus fréquent. Elles donnent aux tymbales un timbre velouté, sombre, qui rend leurs sons très nets, leur accord par conséquent très appréciable, et convient à une foule de nuances douces ou fortes de l'exécution dans lesquelles les autres baguettes produiraient un effet détestable ou au moins insuffisant. Toutes les fois qu'il s'agit de faire entendre des sons mystérieux, sourdement menaçants, même dans un *forte*, c'est aux baguettes à tête d'éponge qu'il faut avoir recours. Ajoutons que l'élasticité de l'éponge augmentant le rebondissement de la baguette, l'exécutant n'a besoin que d'effleurer la peau des timbales pour obtenir dans le *pianissimo* des roulements fins, doux et très serrés. Beethoven, dans ses symphonies en *si* bémol et en *ut* mineur, a tiré du pianissimo des timbales un parti merveilleux; ces passages admirables perdent beaucoup à être exécutés avec des baguettes sans éponges, bien que l'auteur dans sa partition n'ait rien spécifié à cet égard.

On trouve souvent, dans les anciens maîtres surtout, cette expression, *timbales voilées* ou *couvertes*. Elle signifie que l'instrument doit être couvert d'un morceau de drap dont l'effet est d'étouffer sa sonorité et de la rendre excessivement lugubre. Les baguettes à tête d'éponge sont encore préférables aux autres dans ce cas. Il est quelquefois bon de désigner les notes que le timballier doit frapper *avec les deux baguettes à la fois* ou *avec une seule*; c'est la nature du rhythme et la place des accents forts qui doivent en déterminer le choix.

Le son des timbales n'est pas très grave; les notes sortent comme elles sont écrites, à l'unisson des notes correspondantes des violoncelles par conséquent, et non à l'octave au-dessous, comme les contre-basses.

Les *cloches* ont été introduites dans l'instrumentation pour produire des effets plus dramatiques que musicaux. La sonorité des cloches graves convient seule aux scènes solennelles ou pathétiques; celle des cloches aiguës, au contraire, fait naître des pensées plus sereines : il y a quelque chose d'agreste et de naïf dans leur timbre, qui les rend propres surtout aux scènes religieuses de la vie des champs. C'est pourquoi Rossini a employé une petite cloche en *sol* haut pour accompagner le gracieux chœur du second acte de *Guillaume Tell*, dont le refrain est : « Voici la nuit; » tandis que Meyerbeer a dû recourir à une grande cloche en *fa* grave pour donner le signal du massacre des Huguenots, au quatrième acte de l'opéra de ce nom; il a eu soin, de plus, de faire entrer ce *fa* dans l'accord de quinte diminuée sur *si* naturel, dont il produit, par sa gravité, le deuxième renversement, et qui lui donne ce timbre sinistre d'où naissent la terreur et l'effroi répandus sur cette scène immortelle.

On obtient de jolis effets dans les musiques militaires et dans les ballets d'une série de très petites cloches (semblables à des timbres de pendules) fixées sur une tige de fer au nombre de huit ou dix, et disposées diatoniquement dans l'ordre de leur grandeur; la note la plus aiguë se trouve naturellement au sommet de la pyramide, et la plus grave au bas. Mozart a écrit, dans son opéra de *la Flûte enchantée*, une partie importante pour un instrument à clavier qu'il appelle *glockenspiel* (jeu de cloches) composé, sans doute, d'un grand nombre de ces timbres. Lorsqu'on a monté à l'Opéra de Paris l'informe pasticcio connu sous le nom des *Mystères d'Isis*, où se trouve plus ou moins défigurée une partie de la musique de *la Flûte enchantée*, on a fait faire, pour le morceau du glockenspiel, un petit instrument à clavier dont les marteaux, au lieu de frapper sur des timbres, font vibrer des barres d'acier; le son sort à l'octave supérieure des notes écrites : il est doux, mystérieux et d'une finesse extrême.

On ne tire pas parti, et c'est dommage, d'un autre instrument de la même espèce, l'*harmonica à clavier*, dont les marteaux frappent sur des lames de verre. Sa sonorité est d'une délicatesse voluptueuse incomparable, dont on pourrait faire souvent la plus poétique application.

Les *cymbales antiques* sont fort petites, et leur son est d'autant plus aigu qu'elles ont plus d'épaisseur et moins de largeur. J'en ai vu au musée de Pompéi à Naples, qui n'étaient pas plus grandes qu'une piastre. Le son de celles-là est si aigu et si faible qu'il ne pourrait se faire distinguer sans un silence complet de tous les autres instruments. Ces cymbales servaient, dans l'antiquité, à marquer le rhythme de certaines danses, comme nos castagnettes modernes, sans doute. On en a fait usage récemment pour le scherzo féerique d'une symphonie; l'auteur, dans ce morceau, en a employé deux paires de la dimension des plus grandes du musée de Pompéi, c'est-à-dire un peu moins larges que la main, et accordées à la quinte l'une de l'autre. La plus basse donne le *si* bémol au-dessus des portées (clef de *sol*), et la plus haute le *fa* aigu à la quinte supérieure. Pour les bien faire vibrer, les exécutants, au lieu de heurter les deux cymbales en plein l'une contre l'autre, doivent les frapper seulement par un de leurs bords. Les fondeurs de cloches peuvent tous fabriquer ces petites cymbales qu'on coule en cuivre ou en airain d'abord, et qu'on tourne ensuite pour les mettre au ton désiré. Elles doivent avoir au moins trois lignes et demie d'épaisseur. C'est encore un instrument délicat et mystérieux de la nature du glockenspiel; mais le son en est moins cru, et peut néanmoins se faire entendre aisément au travers d'un grand orchestre jouant tout entier *piano* ou *mezzo forte*.

Parmi les instruments à percussion dont le son est indéterminable, c'est à coup sûr la *grosse caisse* qui a causé le plus de ravages, amené plus de nonsens et de grossièretés dans la musique moderne. Aucun des grands maîtres du siècle dernier ne crut devoir l'introduire dans l'orchestre. Spontini le premier la fit entendre dans sa marche triomphale de *la Vestale*, et un peu plus tard dans la magnifique marche à trois temps de *Fernand Cortez* : elle était là bien placée. Mais l'écrire, comme on le fait depuis quinze ans, dans tous les morceaux d'ensemble, dans tous les finales, dans le moindre chœur, dans les airs de danse, dans les cavatines même, c'est le comble de la déraison, et, pour appeler les choses par leur nom, de la brutalité : d'autant plus que les compositeurs, en général, n'ont pas même l'excuse d'un rhythme original qu'ils seraient censés avoir voulu mettre en évidence et rendre dominateur des rhythmes accessoires; non, on frappe platement les temps forts de chaque mesure, on écrase l'orchestre, on extermine les voix; il n'y a plus ni harmonie, ni mélodie, ni dessins, ni expression; c'est à peine si la tonalité surnage! et on croit naïvement avoir produit une instrumentation énergique, et fait quelque chose de beau!..... Inutile d'ajouter que la grosse caisse, dans ce système, ne marche presque jamais qu'accompagnée des cymbales, comme si ces deux instruments étaient

de leur nature inséparables. Dans quelques orchestres même, ils sont joués tous les deux par un seul et même musicien : une des cymbales étant attachée sur la grosse caisse, il peut la frapper avec l'autre de la main gauche, pendant que de la main droite il fait manœuvrer le tampon de la grosse caisse. Ce procédé économique est intolérable: les cymbales perdant ainsi leur sonorité, ne produisent plus qu'un bruit comparable à celui qui résulterait de la chute d'un sac plein de ferrailles et de vitres cassées. C'est d'un caractère trivial, dépourvu de pompe et d'éclat guerrier; c'est tout au plus bon pour faire danser les singes, et accompagner les exercices des joueurs de gobelets, des saltimbanques, des avaleurs de sabres et de serpents, sur les places publiques et aux plus sales carrefours.

La grosse caisse est pourtant d'un admirable effet quand on l'emploie habilement. Elle peut, par exemple, n'intervenir dans un morceau d'ensemble, au milieu d'un vaste orchestre, que pour redoubler peu à peu la force d'un grand rhythme déjà établi, et graduellement renforcé par l'entrée successive des groupes d'instruments les plus sonores. Son intervention fait alors merveille; le balancier de l'orchestre devient d'une puissance démesurée; le bruit ainsi discipliné se transforme en musique. Les notes *pianissimo* de la grosse caisse unie aux cymbales dans un andante, et frappées à longs intervalles, ont quelque chose de grandiose et de solennel. Le *pianissimo* de la grosse caisse *seule* est, au contraire, sombre et menaçant (si l'instrument est bien fait et de grande dimension); il ressemble à un coup de canon lointain.

On a employé dans un *Requiem* moderne la grosse caisse *forte* sans *cymbales* et avec deux *tampons*. L'exécutant frappant un coup de chaque côté de l'instrument, peut ainsi faire entendre une succession de notes assez rapides, qui, mêlées, comme dans l'ouvrage que je viens de citer, à des roulements de timbales à plusieurs parties, et à une orchestration où les accents de terreur dominent, donnent l'idée des bruits étranges et pleins d'épouvante qui accompagnent les grands cataclysmes de la nature. Une autre fois, dans une symphonie, le même auteur, pour obtenir un roulement sourd, beaucoup plus grave que ne pourrait l'être le son le plus bas des timbales, l'a fait faire par deux timbaliers réunis sur une seule grosse caisse placée debout comme un tambour.

Les *cymbales* s'emploient fort souvent unies à la grosse caisse; mais, ainsi que je viens de le dire pour celle-ci, on peut les traiter isolément avec le plus grand succès dans mainte occasion. Leurs sons frémissants et grêles, dont le bruit domine tous les autres bruits de l'orchestre, s'associent on ne peut mieux dans certains cas, soit aux sentiments d'une férocité excessive, unis alors aux sifflements aigus des petites flûtes et à des coups de timbales ou de tambour, soit à l'exaltation fiévreuse d'une bacchanale où la joie tourne à la fureur. On n'a jamais encore produit un effet de cymbales comparable à celui du chœur des Scythes (les dieux apaisent leur courroux) de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, déjà tant de fois cité. Un rhythme vigoureux et bien marqué gagne beaucoup, dans un immense chœur ou air de danse orgique, à être exécuté, non par une seule paire de cymbales, mais par quatre, six, dix paires, et même davantage, selon la grandeur du local et la masse des autres instruments et des voix. Le compositeur doit toujours avoir soin de déterminer la durée qu'il veut donner aux notes des cymbales suivies d'un silence; dans le cas où il veut que le son se prolonge, il faut qu'il écrive des notes longues et soutenues, avec cette indication : *laissez vibrer*; dans le cas contraire, il mettra une croche ou une double croche avec ces mots : *étouffez le son*, ce que l'exécutant obtient en rapprochant de sa poitrine les cymbales aussitôt après les avoir frappées. On se sert quelquefois d'une baguette de timbales à tête d'éponge, ou d'un tampon de grosse caisse pour faire vibrer une cymbale suspendue par sa courroie; cela produit un frémissement métallique d'une assez longue durée, sinistre, sans avoir l'accent formidable d'un coup de tam-tam.

Le *tam-tam* ou gong ne s'emploie que dans les compositions funèbres et les scènes dramatiques où l'horreur est portée à son comble. Ses vibrations, mêlées dans le *forte* à des accords stridents d'instruments de cuivre (trompettes et trombones) font frémir; les coups pianissimo de tam-tam à peu près à découvert, ne sont pas moins effrayants par leur lugubre retentissement : M. Meyerbeer l'a prouvé dans sa magnifique scène de Robert, *la résurrection des nonnes.*

Le *tambour basque*, cet instrument favori des paysans italiens, et qui préside à toutes leurs joies, est d'un excellent effet employé par masses, pour frapper, comme les cymbales et avec elles, un rhythme dans une scène de danse orgique. On ne l'écrit guère *seul* dans l'orchestre que dans le cas où, motivé par le sujet du morceau, il se rattache à la peinture des mœurs des peuples qui s'en servent habituellement : les Bohémiens vagabonds, les Basques, les Italiens de Rome, des Abbruzes et de la Calabre. Il produit trois sortes de bruits fort différents : quand on le frappe tout simplement avec la main, son retentissement n'a pas beaucoup de valeur, et (à moins de l'employer par masses) un seul tambour basque ainsi frappé ne se distingue que s'il est laissé presque à découvert par les autres instruments;—si on attaque la peau en la frôlant du bout des doigts, il en résulte un roulement où domine le bruit des grelots attachés à sa circonférence;—en frottant au contraire la peau, sans la quitter, avec le plein du pouce, l'instrument rend un ronflement sauvage, assez laid et grotesque, dont il n'est pas absolument impossible, dans quelques scènes de mascarade, de tirer parti.

Les *tambours* proprement dits, appelés aussi caisses claires, sont rarement bien placés ailleurs que dans les grands orchestres d'instruments à vent. Leur effet est d'autant meilleur et s'ennoblit d'autant plus qu'ils sont en plus grand nombre; un seul tambour, surtout quand il figure au milieu d'un orchestre ordinaire, m'a toujours paru mesquin et vulgaire. Disons cependant que M. Meyerbeer a su tirer une sonorité particulière et terrible de l'association d'un tambour avec les timbales pour le fameux roulement en *crescendo* de la bénédiction des poignards, dans les *Huguenots.* Mais huit, dix et douze tambours et plus, exécutant dans une marche militaire des accompagnements rhythmés ou des *crescendo* en roulements, peuvent être pour les instruments à vent de magnifiques et puissants auxiliaires. De simples rhythmes sans mélodie, ni harmonie, ni tonalité, ni rien de ce qui constitue réellement la musique, destinés seulement à marquer le pas des soldats, deviennent entraînants, exécutés par une masse de quarante ou cinquante tambours seuls. Et c'est peut être ici l'occasion de signaler le charme singulier autant que réel qui résulte pour l'oreille de la multiplicité des unissons, ou de la reproduction simultanée par un

très grand nombre d'instruments de même nature, du bruit quelconque qu'ils produisent. Ainsi, on peut avoir remarqué ceci en assistant aux exercices des soldats d'infanterie : aux commandements de *porter* et de *déposer* les armes, la petite crépitation des capucines du fusil et le coup sourd de la crosse tombant sur la terre ne signifient rien d'aucune manière quand un, ou deux, ou trois, ou même dix et vingt hommes les font entendre; mais que la manœuvre soit exécutée par mille hommes, et aussitôt ces mille unissons d'un bruit insignifiant par lui-même donneront un ensemble brillant qui attire et captive involontairement l'attention, qui plaît, et dans lequel je trouve même quelques vagues et secrètes harmonies.

On emploie les tambours *voilés* comme les timbales; mais, au lieu de couvrir la peau d'un morceau de drap, les exécutants se contentent souvent de lâcher les cordes du timbre, ou de passer une courroie entre elles et la peau inférieure, de manière à en empêcher les vibrations. Les tambours prennent alors un son mat et sourd, assez analogue à celui qu'on produirait en voilant la peau supérieure. Les roulements des tambours ainsi disposés ont quelque chose qui les rend propres seulement aux compositions d'un caractère funèbre ou terrible.

La *caisse roulante* n'est qu'un tambour un peu plus long que le précédent, et dont la caisse est en bois au lieu d'être en cuivre. Le son en est sourd et assez semblable à celui des tambours *sans timbre* ou voilés. Il produit un assez bon effet dans les musiques militaires, et ses roulements obscurs servent de demi-teintes à ceux des tambours. C'est une caisse roulante que Gluck a employée pour frapper les quatre croches continues dont le rhythme est si barbare, dans le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*.

Le *triangle*, dont on fait aujourd'hui comme de la grosse caisse, comme des cymbales, comme des timbales, comme des trombones, comme de tout ce qui tonne, éclate et retentit, un abus si déplorable, trouve encore plus difficilement que ces divers instruments l'occasion de se placer à propos dans l'orchestre; son bruit ne convient qu'aux morceaux d'un caractère excessivement brillant dans le *forte*, ou d'une certaine bizarrerie sauvage dans le *piano*. Weber l'a heureusement mis en évidence dans ses chœurs de Bohémiens de *Preciosa*, et Gluck bien mieux encore dans le *majeur* de son effrayant ballet des Scythes, au premier acte d'*Iphigénie en Tauride*.

Le *pavillon chinois*, avec ses nombreux clochetons, sert à brillanter les morceaux d'éclat, les marches pompeuses des musiques militaires; il ne peut secouer sa chevelure sonore qu'à des intervalles assez peu rapprochés, c'est-à-dire à peu près une fois par mesure, dans un mouvement modéré.

Nous ne dirons rien ici de quelques instruments plus ou moins imparfaits et peu connus, tels que l'Eolidicon, l'Anémocorde, l'Acordéon, le Poikilorgue, le Sistre antique, etc., renvoyant les lecteurs curieux de les connaître à l'excellent *Traité général d'instrumentation* de M. Kastner. Nous n'avions pour but, dans ce travail, que d'étudier les instruments employés dans la musique moderne, en cherchant à découvrir d'après quelles lois on peut établir entre eux d'harmonieuses sympathies, de saisissants contrastes, en tenant compte surtout de leurs tendances expressives et du caractère propre à chacun d'eux.

Un prochain article sera consacré à l'étude de l'orchestre, considéré dans son ensemble comme un grand instrument.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

MATINÉE MUSICALE

AU BÉNÉFICE DES ARTISTES ALLEMANDS,

DANS LES SALONS DE M. LE COLONEL THORN.

Cette matinée portait en soi son éloge et sa récompense. Liszt nous est revenu tel qu'il était parti, avec sa fougue de talent et de magnificence artistique. Dans le cours de ses voyages quasi-fabuleux à travers l'Allemagne et la Russie, il a fait de son piano une espèce d'autel, autour duquel se sont pressées bien des infortunes; il a joué pour les autres autant et plus que pour lui-même. A Paris encore, il a écouté l'appel de quelques artistes jetés sur le pavé par un naufrage théâtral : il leur a tendu la main pour les aider à monter en voiture, et il a trouvé moyen de les employer eux-mêmes à grossir leur bénéfice. C'est ce qu'on pouvait imaginer de mieux pour le fond et pour la forme.

La séance s'ouvrait par des chœurs de Weber, que je n'ai pu entendre; mais j'ai entendu les *réminiscences* de *Don Juan*, composées et exécutées par Liszt. J'ai applaudi le travail habile et supérieur d'une association de motifs choisis dans un immortel chef-d'œuvre. J'ai applaudi surtout le goût parfait, le style exquis avec lesquels l'artiste a chanté le thème du duo : *Là ci darem la mano*. J'ai retrouvé dans une réduction savante les grandes et terribles beautés de l'ouverture, des finales. En un mot, les *réminiscences* de *Don Juan* m'ont paru un morceau très remarquable, tout-à-fait digne des deux artistes qui ont concouru à son enfantement, Mozart et Liszt.

Puis sont venus des chœurs allemands sur des paroles de Goëthe et de Herwegh, musique de Liszt. Le premier est un chœur d'étudiants emprunté à Faust, le second une chanson à boire, en l'honneur du vin du Rhin (*Rheinweinlied*). Un mot préalable sur ce second chœur. Ne s'est-on pas avisé de répandre le bruit que Liszt, l'enfant adoptif de la France, avait eu la folie de la renier et de mettre en musique une chanson anti-française? Faire l'éloge du vin du Rhin, est-ce donc insulter la France? A ce compte, je vous prie, quel crime serait-ce donc que d'en boire? Et pourtant nous en buvons tous! Célébrer le vin de Champagne serait-ce par hasard offenser la confédération du Rhin tout entière? Pour toute réponse, Liszt a voulu que l'on chantât sa chanson en pleine France, et je vous jure que personne n'en a été scandalisé. Les chanteurs auraient pu s'acquitter mieux de leur tâche : peut-être l'excessive chaleur agissait-elle sur la pureté de leur voix; peut-être un verre du vin qu'ils glorifiaient leur eût-il rendu la netteté, la justesse. On n'en a pas moins reconnu que les chœurs étaient écrits avec verve, coupés avec originalité, et qu'il y avait dans l'entrelacement des voix plusieurs tentatives d'effets ingénieux, mais difficiles à obtenir. C'est un début lyrique dont l'avenir n'est pas douteux.

De l'*Ave Maria*, du *Roi des Aulnes*, de la *Fantaisie sur des motifs de Robert-le-Diable*, je ne vous dirai rien,

si ce n'est que la puissance et l'art du piano ne sauraient aller plus loin, et que Liszt est plus Liszt que jamais.

Toutes les aristocraties du rang, de la fortune, de la littérature et des arts avaient envoyé des députés dans les magnifiques salons de M. le colonel Thorn pour fêter le retour de l'enfant prodigue.

P. S.

REVUE CRITIQUE.

De profundis clamavi : 129e psaume de David, chœur à cinq parties avec accompagnement d'orchestre ; — **Te Deum**, pour deux soprano, ténor et basse, avec accompagnement d'orchestre ; par **M. Ferdinand Lavainne.**

Un cri de douleur et un cantique joyeux, telles sont les impressions que M. Ferdinand Lavainne a voulu peindre en musique. M. Ferdinand Lavainne est un jeune et actif compositeur qui a commencé par des fantaisies pour piano, et qui continue sa carrière d'artiste en écrivant de la musique sérieuse, forte et sévère : il y a progrès. A-t-il fait des études classiques nécessaires pour ce genre de musique ? C'est ce qu'il n'est guère permis d'affirmer en voyant la forme moderne de sa musique religieuse et le luxe d'instrumentation qu'il déploie. Cependant, malgré l'éclat, nous allions dire le tapage de son orchestre, cet orchestre se distingue aussi, quand il le faut, par la sobriété, et laisse toujours les voix marcher librement et dominer dans le drame musical. Tout cela est bien dessiné ; le quatuor est purement écrit, et les instruments à vent témoignent de l'expérience d'écrire pour ces voix stridentes que les jeunes compositeurs font si souvent intervenir avec tant de maladresse. Le *De profundis clamavi* inspire une noble tristesse ; ce morceau fait autant l'éloge de l'expression mélodique du compositeur que de sa science harmonique : c'est une noble et belle élégie musicale écrite purement, d'un bon style, et pleine d'une inspiration qui vient de haut.

Quand M. Lavainne dédiait naguère son *Te Deum* à Cherubini, il ne pensait guère que cet illustre compositeur allait disparaître du monde musical, et qu'il ferait mieux de consacrer à cette perte douloureuse pour les arts son *De profundis clamavi*. Quoi qu'il en soit, son *Te Deum* est d'une harmonie splendide et triomphale. Ici, encore plus que dans le psaume de David, il y a bien du bruit. Tout cela sent un peu trop le compositeur qui dit d'une voix retentissante et fière :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre ;

Mais où les effets bruyants seront-ils excusables si ce n'est dans un *Te Deum?* Le *Venerandum tuum verum* qui suit, en mesure à 6 *h*, est d'un style plus tranquille et profondément senti. La partie obligée des violoncelles du commencement de cet *andante* est d'un bel effet, et les violoncelles continuant de cheminer en prenant en route le basson et les contrebasses *sempre legati*, et accompagnant les deux soprani qui marchent par tierces, sont d'un fort bel effet. Tout cela est bien distribué dans les voix, riche de modulations, un peu crues parfois, mais qui témoignent de l'abondance des idées de l'auteur. Ces deux morceaux ont été exécutés sous la direction de l'auteur à Lille, cité dans laquelle on aime la musique, et où on la cultive avec succès. Au reste, on ne doit pas désespérer de la décentralisation musicale, tant qu'elle comptera beaucoup d'avocats et de propagateurs aussi dévoués à l'art que M. Ferdinand Lavainne.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Juive*. — Mercredi, *la Jolie fille de Gand*, ballet en trois actes, précédé du *Guerillero*.

*** Cinq représentations consécutives ont établi le brillant et productif succès de *la Jolie fille de Gand*, qui prendra sa place au nombre des plus amusants ballets du répertoire. *Le Guerillero* lui tient toujours fidèle compagnie, et ouvre convenablement le spectacle.

*** Barroilhet va quitter Paris dans quelques jours pour se rendre au Havre, où il est engagé pour quelques représentations. Il se rendra ensuite à Bordeaux, où il chantera *la Favorite*, *Guillaume Tell* et *Robert Devereux*.

*** Duprez, pendant son séjour à Londres, a chanté dans plusieurs soirées fashionables. Il était l'un des artistes engagés pour chanter dans la soirée musicale donnée le 21 juin au palais de Buckingham. Vendredi soir il était déjà de retour à Paris.

*** On annonce que mademoiselle Flamand, qui, l'année dernière, a remporté le premier prix de chant au Conservatoire, doit débuter à l'Opéra vers le 15 de ce mois.

*** Vendredi dernier, Hébert et sa femme, d'abord connue à l'Opéra-Comique sous le nom de Mlle Massy, ont reparu dans *le Chalet* et *les Diamants de la couronne* ; Hébert chantait le rôle de Max, madame Hébert celui de Catarina. Le plus grand changement survenu en leur personne, c'est l'embonpoint d'Hébert que nous avons vu si mince et si fluet. Du reste, sa voix est toujours restée la même, c'est un baryton qui a de l'agilité, mais peu de timbre et de mordant. Madame Hébert-Massy chante avec beaucoup d'art, elle a un sentiment parfait de la mesure, et se tire des traits les plus difficiles avec autant de précision que de netteté. On regrette que sa voix soit toujours d'une nature un peu aigre, et manque de ce charme que donnent l'ampleur et le volume du son. Néanmoins, Hébert et sa femme sont des artistes fort estimables, et qui doivent obtenir de brillants succès en province ou à l'étranger. A Paris, nous ne les croyons pas destinés à occuper avantageusement une première place.

*** On s'occupe toujours des répétitions du *Muet*, musique de M. Mazas, et de *Sylvia*, musique de M. Girard.

*** C'est par erreur que quelques journaux ont annoncé que Couderc allait renoncer au théâtre. Couderc est en ce moment à Marseille, où il joue avec beaucoup de succès, et il ne pense nullement à quitter la scène.

*** Voici le résumé des travaux des théâtres lyriques pendant le mois de juin. — Académie royale de musique : *Le Guérillero*, opéra en 2 actes, paroles de M. Théodore Anne, musique de M. Ambroise Thomas ; *la Jolie Fille de Gand*, ballet-pantomime en 3 actes, par MM. de Saint-Georges et Albert, musique de M. Adolphe Adam. — Débuts de M. Canaple, par le rôle de *Guillaume Tell*, et d'Espinasse, par le rôle d'*Arnold*. — Opéra-Comique : *Le Code noir*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Clapisson.

*** Une lettre signée par MM. Ad. Adam, H. Berlioz, Panseron, Amb. Thomas, A. Leborne, Batton, Boisselot, A. Elwart, A. G. Bousquet, L. Besozzi, E. Boulanger, Despioux, Pâris, auxquels s'est joint M. Halevy, vient d'être adressée à M. le ministre de l'intérieur pour hâter la création d'un troisième théâtre lyrique.

*** Le roi de Prusse vient de nommer M. Meyerbeer directeur-général de sa musique. Cette nomination a causé une agréable sensation dans le public. Indépendamment de la musique des théâtres, le grand compositeur dirigera encore les concerts de la cour. Il recevra un traitement annuel de 3,000 thalers (environ 12,000 fr.), et jouira d'un congé de six mois chaque année. Il pourra concilier ainsi les devoirs de ses nouvelles fonctions avec les affaires qui l'appellent souvent à Paris.

*** *Une aventure de Scaramouche*, traduite en français par M. de Forges sur la musique du jeune maëstro Ricci, vient

d'être représentée à Versailles avec un brillant succès. Madame Henri Potier, qu'on regrette de ne plus applaudir à l'Opéra-Comique, s'est montrée avec beaucoup d'avantage comme actrice et cantatrice. Hurteaux, Daudé, Sauphar, ont bien rempli les principaux rôles.

*** M. Batton, nommé par le ministre inspecteur des succursales du Conservatoire de Paris, est revenu cette semaine de Metz, ville par laquelle il avait commencé sa tournée. Il doit partir incessamment pour Marseille et Toulouse.

*** M. Henri Karr, compositeur distingué, père de M. Alph. Karr, et M. Thalberg, viennent d'obtenir la décoration de la Légion-d'Honneur.

*** M. Sowinski, le célèbre pianiste, qui est à Londres en ce moment, a donné le 27 juin un grand concert, dans lequel il a exécuté de nouvelles études et un scherzo qui ont produit beaucoup d'effet. Il va se rendre à Baden, au congrès des pianistes européens.

*** La nouvelle symphonie de Mendelssohn exécutée à Londres par la société philharmonique, a produit une vive sensation.

*** Parmi les célébrités musicales qui, pendant la saison des bains, visiteront les eaux d'Allemagne, nous citerons en première ligne Artôt et madame Damoreau dont les succès en Russie ont été si brillants cet hiver. Ils se proposent de donner des concerts à Spa, Wiesbade, Ems et Bade.

*** Une jeune cantatrice, dont les débuts ont été justement remarqués à l'Opéra, mademoiselle Morel, est engagée au Grand-Théâtre de Lyon. La réouverture de ce théâtre aura lieu en octobre prochain. On travaille en ce moment à la restauration de la salle, qui sera d'un style grandiose et une des plus belles qu'il y ait en France.

*** La célèbre cantatrice, mademoiselle Agnès Schebest, vient de rompre son engagement avec le théâtre de Stuttgard; elle se retire entièrement de la scène pour épouser le docteur Strauss, auteur du fameux livre *la Vie de Jésus-Christ*. Le mariage de M. Strauss avec la jeune et belle mademoiselle Agnès Schebest sera célébré à Bruxelles, où, dit-on, les nouveaux époux ont l'intention de se fixer définitivement.

*** Nous croyons rendre service aux artistes et aux amateurs qui cultivent le hautbois, en leur recommandant les *Variations sur un thème original* composées pour cet instrument par M. Edouard Sabon, premier prix du Conservatoire. L'élégance mélodique, la distinction des traits, et la disposition bien entendue du morceau, révèlent dans ce jeune artiste un talent plein d'espérances.

*** Samedi dernier, des scènes tumultueuses ont eu lieu à Londres au théâtre de la reine. On avait annoncé *les Puritains*; mais une indisposition subite de madame Persiani empêcha la représentation de l'opéra de Bellini qui fut remplacé par *Beatrice di Tenda*. Au lever du rideau, un tapage effroyable força les choristes de quitter la scène. M. Laurent, associé de M. Lumley, se présente pour donner les explications que le public demandait avec une fureur de très mauvais ton. M. Laurent s'exprime en français, on le hue, et l'on exige que M. Lumley se présente lui-même. M. Laurent veut, bon gré mal gré, recommencer sa harangue, cette fois en anglais, mais il n'est pas écouté. Les cris Lumley! Lumley! se font entendre avec plus d'énergie. M. Laurent salue et se retire; alors apparaît il signor Rubini, qui parle au public en italien: nouveaux cris, nouvelles fureurs. Rubini envoie chercher un interprète qui transmet aux féroces spectateurs les paroles du célèbre ténor, transformé en régisseur. On repousse le ténor et l'interprète. Enfin M. Lumley se présente en personne, et en habit noir, et même en langue anglaise a toutes les peines du monde à faire comprendre au public que madame Persiani est réellement malade. L'opéra ne fut pas joué, on passa à la représentation du ballet, et tout fut fini. Les dandys de Londres se sont montrés très mal élevés; car la présence du roi et de la reine des Belges, de la duchesse de Kent et de plusieurs grands personnages, ne les a pas empêchés de faire un scandale affreux et du plus mauvais goût.

*** Le directeur du théâtre Adelphi, M. Yates, vient de mourir. On a remarqué que depuis un an c'est le septième directeur retiré ou en fonctions qui termine sa carrière: il avait été précédé dans la tombe par MM. Bourgault, ancien directeur du théâtre Molière et de l'Opéra-Comique; Ducrow, directeur du cirque d'Ashley; Davidge, directeur du théâtre de Surrey; Barbaja, directeur des théâtres de Naples et de Milan; Laporte, directeur du Théâtre-Italien, à Londres.

*** Parmi les nouveautés qui viennent d'être publiées chez l'éditeur Challiot, 336, rue Saint-Honoré, se trouve une mélodie de F.-V. Desvignes (*Amour et démence*), chantée par Marié, et qui obtient le même succès que la *Danse des fées* et *Prière à la madone*, du même compositeur.

*** M. Jules Lecomte, pour être devenu un dilettante très distingué et presque un artiste, n'en est pas moins resté pour cela un de nos romanciers les plus en vogue; aussi va-t-il publier sous peu, chez Hippolyte Souverain, son éditeur fidèle, un nouveau roman qui, par son sujet, rentre tout-à-fait dans notre spécialité, puisqu'il s'agit des *Aventures d'un ténor italien*. L'auteur des *Smugglers*, d'une *Jeunesse orageuse*, et de tant de charmantes et spirituelles compositions, a tracé, au milieu d'une fable intéressante comme il sait les créer, un tableau animé, fidèle, et par-dessus tout fort amusant, de la vie nomade des chanteurs en Italie. Outre l'intérêt du roman placé dans ce cadre, le livre de M. Jules Lecomte contient une foule d'aperçus fins et ingénieux sur un art que son long séjour en Italie, au milieu de toutes les célébrités musicales, lui a permis de connaître comme peu de personnes l'ont pu faire. Nous rendrons compte de cette nouvelle publication du spirituel écrivain, auquel les artistes italiens doivent une grande partie de ce qui a été écrit en France sur leur compte depuis deux ans.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 26 *juin*. — Dimanche, mademoiselle Elian a abordé le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable*. Ce rôle, qu'elle jouait par complaisance et qui n'est pas dans son emploi, a mis en relief une foule de qualités que nous ignorions dans notre brillante cantatrice. Mardi, mademoiselle Elian a chanté encore Rosine du *Barbier de Séville* avec une rare perfection, et au milieu des applaudissements les plus frénétiques. Son talent se plie à tous les genres, et sa belle voix se joue de toutes les difficultés.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*. — Thalberg, qui a obtenu ici les plus brillants succès, et qui a joué plusieurs fois à la cour, part sous peu de jours pour Boulogne, où il restera peu de temps; il passera par Paris pour se rendre à Bade, où il passera le mois d'août. Le grand artiste sera de retour en Angleterre au mois d'octobre, étant engagé pour tous nos grands festivals. Il doit se rendre ensuite en Hollande, où il a promis de passer les mois de décembre et janvier.

*** *Madrid*, 16 *juin*. — C'est avant-hier soir qu'a eu lieu la seconde représentation de l'*Otello*, de Rossini, par madame Pauline Garcia-Viardot. Plus que jamais inspirée, elle a joué avec tant d'âme et chanté avec tant d'expression, qu'elle a ravi tout le monde. Dans quelques scènes, Pauline Garcia s'est montrée inimitable, et le public, dans son transport, l'a couverte de bravos. M. Castell a rempli le rôle d'Otello avec aisance, et a brillamment chanté. L'opéra terminé, le public rappela avec instance la cantatrice, qui revint, conduite par M. Castril, recevoir de la salle enthousiasmée les plus vifs et les plus bruyants applaudissements. Les dames jetèrent à ses pieds leurs bouquets de fleurs. La toile tomba de nouveau, et le public témoigna clairement qu'il désirait encore entendre la délicieuse voix de Pauline Garcia. Celle-ci parut une seconde fois sans se faire prier long-temps, et exécuta avec toute la *maestria* dont elle est capable le rondo final de *Cenerentola*. Là semblait devoir se terminer la fête. Mais à peine la toile était-elle retombée, qu'un mouvement général annonça que la salle désirait encore autre chose; et madame Viardot, comprenant ce qu'on attendait d'elle, se mit au piano, et s'accompagna trois chansons: la première française, si légère, si gracieuse, si délicate, que de la vie nous n'avons entendu une bagatelle musicale de meilleur effet, ni chantée avec tant de grâce et d'expression. Les deux autres étaient espagnoles, et madame Viardot montra qu'aucun genre, dans les diverses combinaisons de la musique, n'est étranger à ses moyens et à son talent.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Piano.

AD. ADAM. Souvenirs du Stabat, deux suites, chaque.	6	
ALKAN. Menuet de la symphonie en sol de Mozart.	4	50
BURGMULLER. Op. 75. Valse et galop du duc d'Olonne.	5	»
— Trois petits thèmes variés sur des romances de Masini, chaque.	4	50
— Trois petits thèmes originaux, chaque.	4	50
CHOLLET. Grande fantaisie sur le duc d'Olonne.	7	50
H. HERZ. Op. 126. Fantaisie sur les Diamants de la couronne.	7	50
KALKBRENNER. Op. 159. Mélanges sur le duc d'Olonne.	7	50
— Op. 160. Souvenir du Stabat.	7	50
KREUTZER (LÉON). Deux sonates, N° 1 et 2, chaque.	10	»
LEDUC (ALPH.). Fantaisie sur : Interrogez-moi.	5	»
— Fantaisie sur le marchand d'images.	5	»
LISZT. Septuor de Beethoven, réduit pour piano seul.	15	»
OSBORNE. Op. 40. Variations sur le duc d'Olonne.	7	50
PFEIFFER (CLARA). Esquisses musicales, six grandes études.	12	»
— Nocturne.	6	»
ROSELLEN. Op. 42. Fantaisie sur la jeunesse de Charles-Quint.	7	50
SCHUBERT (C.). Op. 52. Divertissement sur une mélodie de Haas.	5	»
THALBERG. Op. 36. Étude en la mineur.	6	»
— Op. 46. Grand caprice sur la Sonnambula.	9	»
— Op. 47. Thème et étude en la mineur.	7	50
WOLFF (ED.). Op. 65. Grand caprice sur le Stabat.	7	50
— Op. 70. Souvenir de Weber; deux fantaisies : N° 1 sur Euriante.	6	»
N° 2 sur Preciosa.	6	»

Piano à 4 mains.

BERTINI. Op. 139. Duo sur le duc d'Olonne.	9	»
— Op. 140. Grand duo sur le Stabat.	9	»
CZERNY. Op. 619. Marche de Barbe-Bleue.	6	»
DOEHLER. Deux études		
THALBERG. Op. 31. Scherzo.	9	»
— Mosè. Mi manca la voce.	6	»
— La Romanesca.	5	»

Quadrilles et Valses.

TOLBECQUE. La Jeunesse de Charles-Quint, quad.	4	50
— La Reine de Chypre, 4e quadrille.	4	50
— Les Deux Journées, quadrille sur des motifs de Cherubini.	4	50
WAGNER. Les Fêtes de famille, 4 quad. enfantins, chaq.	4	50
— Le Bal d'Enfant aux Tuileries.		
N. 1. La Favorite.	4	50
2. Le Guitarrero.	4	50
3. La Reine de Chypre.	4	50
4. Adelia.	4	50

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 28.**

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 10 juillet 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



SOMMAIRE. De l'instrumentation (quinzième article); par H. BERLIOZ. — Lettres sur la musique en France, à propos de Cherubini (deuxième lettre). — Nouvelles. — Annonces.

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Quinzième article.*)

L'ORCHESTRE peut être considéré comme un grand instrument capable de faire entendre à la fois ou successivement une multitude de sons de diverses natures, et dont la puissance est médiocre ou colossale, selon qu'il réunit la totalité ou une partie seulement des moyens d'exécution dont dispose la musique moderne, selon que ces moyens sont bien ou mal choisis et placés dans des conditions d'acoustique plus ou moins favorables.

Les exécutants de toute espèce dont la réunion le constitue, sembleraient alors en être les cordes, les tubes, les caisses, les plateaux de bois ou de métal; machines devenues intelligentes, mais soumises à l'action d'un immense clavier touché par le chef d'orchestre, sous la direction du compositeur.

J'ai déjà dit, je crois, qu'il me semblait impossible d'indiquer comment on peut trouver de beaux effets d'orchestre, et que cette faculté, développée sans doute par l'exercice et des observations raisonnées, était, comme les facultés de la mélodie, de l'expression, et même de l'harmonie, au nombre des dons précieux que le musicien-poëte, calculateur inspiré, doit avoir reçus de la nature.

Mais on peut certes démontrer aisément et d'une manière à peu près exacte l'art de *faire des orchestres* propres à rendre fidèlement les compositions de toutes formes et de toutes dimensions.

Il faut distinguer les orchestres de théâtre des orchestres de concert. Les premiers, sous certains rapports, sont, en général, inférieurs aux seconds.

La place occupée par les musiciens, leur disposition sur un plan horizontal ou sur un plan incliné, dans une enceinte fermée de trois côtés ou au centre même d'une salle, avec des réflecteurs formés de corps durs propres à renvoyer le son, ou de corps mous qui l'absorbent et brisent les vibrations, et plus ou moins rapprochés des exécutants, ont une grande importance. Les *réflecteurs* sont indispensables; on les trouve diversement disposés dans tout local fermé. Plus ils sont rapprochés du point de départ des sons, plus leur action est puissante.

Voilà pourquoi la musique en plein air *n'existe pas*. Le

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17, 26 et 27 de l'année 1842.

plus terrible orchestre placé au milieu d'un vaste jardin ouvert de toutes parts, comme celui des Tuileries, ne produira aucun effet. La réflexion même des murs du palais, si on l'y adosse, est insuffisante, le son se perdant instantanément de tous les autres côtés. Un orchestre de mille instruments à vent, un chœur de deux mille voix placés dans une plaine, n'auront pas la vingtième partie de l'action musicale d'un orchestre ordinaire de quatre-vingts musiciens et d'un chœur de cent voix bien disposés dans la salle du Conservatoire. L'effet brillant produit par les bandes militaires dans certaines rues des grandes villes vient à l'appui de cette proposition qu'il semble contredire. La musique alors n'est pas en *plein air;* les murailles des hautes maisons qui bordent les rues à droite et à gauche, les allées d'arbres, les façades des grands palais, des monuments voisins, servent de réflecteurs; le son rebondit et circule activement dans l'espace circonscrit qui lui est assigné entre eux avant de s'échapper par les points restés libres; mais que la bande militaire, en poursuivant sa marche et en continuant de jouer, débouche d'une grande rue ainsi retentissante dans une plaine dépourvue d'arbres et d'habitations, la diffusion des sons est instantanée, l'orchestre disparait, il n'y a plus de musique.

La meilleure manière de disposer les exécutants, dans une salle dont les dimensions sont proportionnées à leur nombre, est de les élever les uns au-dessus des autres par une série de gradins, combinés de telle sorte que chaque rang puisse envoyer ses sons à l'auditeur sans aucun obstacle intermédiaire.

Tout orchestre de concert bien ordonné doit être ainsi échelonné. S'il a été élevé sur un théâtre, la scène devra être parfaitement close au fond, à droite, à gauche et en haut par une enceinte en boiseries.

S'il est dressé au contraire dans une salle spéciale ou dans une église dont il occupe l'une des extrémités, et si, comme il arrive souvent en pareil cas, le fond de cette enceinte formé d'épaisses constructions renvoie avec trop de force et de dureté le son des instruments qui l'avoisinent, on peut diminuer facilement la force du réflecteur, et par suite le retentissement, en tendant un certain nombre de draperies et en rassemblant sur ce point des corps propres à briser le mouvement des ondes sonores.

Eu égard à la construction de nos salles de spectacle et aux exigences de la représentation dramatique, cette disposition en amphithéâtre n'est pas possible pour les orchestres destinés à l'exécution des opéras. Les instrumentistes, relégués, au contraire, dans le point central le plus bas de la salle, devant la rampe et sur un plan horizontal, sont privés de la plupart des avantages résultant de la disposition que je viens d'indiquer pour l'orchestre de concert : aussi combien d'effets perdus, de nuances délicates inaperçues dans les orchestres d'opéras, malgré la plus excellente exécution! La différence est telle, que les compositeurs doivent presque forcément y avoir égard et ne pas instrumenter leurs partitions dramatiques absolument de la même manière que les symphonies, les messes ou les oratorios destinés aux salles de concert et aux églises.

Les orchestres d'opéras étaient toujours autrefois composés d'un nombre d'instruments à cordes proportionné à la masse des autres instruments; il n'en est plus ainsi depuis plusieurs années. Un orchestre d'opéra-comique dans lequel ne se faisaient entendre que deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, rarement deux trompettes et presque jamais les timbales, avait assez alors de neuf premiers violons, huit seconds, six altos, sept violoncelles et six contre-basses; mais quatre cors, trois trombones, deux trompettes, la grosse caisse et les cymbales y figurant maintenant, sans que le nombre des instruments à cordes ait été augmenté, l'équilibre est détruit, les violons s'entendent à peine, et il en résulte un ensemble détestable. L'orchestre de grand opéra, où l'on entend, outre les instruments à vent déjà cités, deux cornets à pistons et un ophicléide, plus, les instruments à percussion, et quelquefois six ou huit harpes, n'a pas assez non plus de douze premiers violons, onze seconds, huit altos, dix violoncelles et huit contre-basses; il faudrait au moins quinze premiers violons, quatorze seconds, dix altos et douze violoncelles, qu'il serait bon de ne pas employer tous dans les morceaux dont les accompagnements doivent être très doux.

Les proportions de l'orchestre d'opéra-comique suffiraient pour un orchestre de concert destiné à exécuter des symphonies de Haydn et de Mozart. Un plus grand nombre d'instruments à cordes serait même, en mainte occasion, trop fort pour les effets délicats que ces deux maîtres ont confiés, pour l'ordinaire, aux flûtes, hautbois et bassons seulement.

Pour les symphonies de Beethoven, les ouvertures de Weber, et les compositions modernes conçues dans le style grandiose et passionné, il faut absolument au contraire la masse de violons, d'altos et de basses que j'indiquais tout-à-l'heure pour le grand opéra.

Mais le plus bel orchestre de concert, pour une salle à peine plus grande que celle du Conservatoire, le plus complet, le plus riche en nuances, en variétés de timbre, le plus majestueux, le plus fort, et le plus moelleux en même temps, serait un orchestre ainsi composé :

21 premiers violons,
20 seconds,
18 altos,
8 premiers violoncelles,
7 seconds,
10 contre-basses,
4 harpes,
1 petite flûte,
2 grandes flûtes,
2 hautbois,
1 cor anglais,
2 clarinettes,
1 cor de basset ou 1 clarinette basse,
4 bassons,
4 cors,
2 trompettes,
2 cornets à pistons,
3 trombones { 1 alto, 2 ténors,
1 grand trombone-basse,
1 ophicléide en *si* bémol,
2 paires de timbales et 4 timbaliers,
1 grosse caisse,
1 paire de cymbales.

S'il s'agissait d'exécuter une composition mêlée de chœurs, il faudrait pour un pareil orchestre :

46 soprani { premiers et seconds,

40 ténors { premiers et seconds,

40 basses { premières et secondes.

Cette masse de 264 exécutants placés sur un théâtre occupant une extrémité de la salle, et dont le fond contiendrait cinq rangs de gradins, de deux pieds et demi d'élévation chacun, serait ainsi distribué :

Sur le premier gradin (en partant du fond du théâtre) qui se trouve le plus élevé et le plus éloigné des auditeurs, et de gauche à droite : la *grosse caisse*, les *cymbales*, les 2 paires *de timbales*, l'*ophicléide*, le grand *trombone-basse*.

Sur le deuxième gradin (de gauche à droite également): 2 *contre-basses*, 2 *violoncelles*, 2 *cornets à pistons*, 2 *trompettes*, 3 *trombones*.

Sur le troisième, 4 *contre-basses*, 8 *violoncelles*.

Sur le quatrième : 2 *contre-basses*, 2 *violoncelles*, 4 *bassons*, 4 *cors*.

Sur le cinquième : 2 *violoncelles*, 1 *cor de basset*, 2 *clarinettes*, 1 *cor anglais*, 2 *hautbois*, 1 *petite flûte*, 2 *grandes flutes*.

Sur le reste de la scène, ou plan horizontal beaucoup plus vaste que la portion occupée par l'amphithéâtre : au fond, adossés au cinquième gradin, et regardant le public, sur une seule ligne, si la scène est assez large : les 18 *altos*.

Au milieu, et devant les altos : 1 *contre-basse*, plus 1 autre *contre-basse* et 1 *violoncelle* jouant ensemble sur le même pupitre, en chefs d'attaque de la masse des basses.

Sur l'un des côtés de la scène, devant les altos, sur trois rangs, et présentant le profil au public : les 21 *premiers violons;* le chef des premiers violons sur le devant du premier rang.

Sur l'autre côté de la scène, sur trois rangs également : les 20 *seconds violons*, regardant les premiers; le chef des seconds violons sur le devant du premier rang.

Dans l'espace resté vide entre ces deux masses de violons, et devant le pupitre-chef des basses : les 4 *harpes*.

Devant les harpes, près du premier pupitre des premiers violons, et regardant presque en face toute la masse instrumentale : le *chef d'orchestre*.

Le *chœur* serait ensuite divisé en trois groupes (chacun d'eux formant un chœur complet). L'un, le moins nombreux, serait au milieu de l'avant-scène, devant le chef d'orchestre, et regardant le public; les deux autres, à droite et à gauche, présentant le profil au public, seraient élevés de chaque côté sur trois petits gradins d'un pied de haut, afin que l'émission des voix fût aussi libre que possible. Sur les rangs antérieurs seraient les *soprani*, derrière eux les *ténors*, et enfin, sur les gradins les plus élevés derrière ceux-ci, les *basses*.

En doublant ou triplant dans les mêmes proportions et dans le même ordre cette masse d'exécutants, on obtiendrait sans doute un magnifique orchestre de festival. Mais c'est une erreur de croire que tous les orchestres doivent être composés d'après ce système, basé sur la prédominance des instruments à cordes; on peut obtenir de très beaux résultats du système contraire. Les instruments à cordes, trop faibles pour dominer des masses de clarinettes et d'instruments de cuivre, servent alors de lien harmonieux aux sons stridents de l'orchestre d'instruments à vent, en adoucissent l'éclat dans certains cas, et en échauffent le mouvement dans certains autres, au moyen du tremolo qui musicalise même les roulements de tambours en se confondant avec eux.

Le bon sens indique que le compositeur, à moins qu'il ne soit forcé de subir telle ou telle forme d'orchestre, doit combiner sa masse d'exécutants d'après le style, le caractère de l'œuvre qu'il traite, et d'après la nature des effets principaux que le sujet peut amener. Ainsi, dans un *Requiem*, et pour reproduire musicalement les grandes images de la *Prose des morts*, on a employé quatre petits orchestres d'instruments de cuivre (trompettes, trombones, cornets et ophicléïdes) placés à distance les uns des autres, aux quatre angles du grand orchestre, formé d'une masse imposante d'instruments à cordes, de tous les autres instruments à vent doublés et triplés, et de dix timbaliers jouant sur huit paires de timbales accordées en différents tons. Il est bien certain que les effets spéciaux obtenus par cette nouvelle forme d'orchestre étaient absolument impossibles avec toute autre.

C'est ici le lieu de faire remarquer l'importance des divers *points de départ des sons*. Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre; or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres. Le compositeur doit donc, dans sa partition, indiquer pour eux la disposition qu'il juge convenable.

Pour les tambours, grosses caisses, cymbales et timbales, par exemple, s'ils sont employés à frapper certains rhythmes tous à la fois, d'après le procédé vulgaire, ils peuvent rester réunis; mais s'ils exécutent un rhythme dialogué, dont un fragment est frappé par les grosses caisses et cymbales, et l'autre par les timbales et tambours, sans aucun doute l'effet deviendra incomparablement meilleur, plus intéressant, plus beau, en plaçant les deux masses d'instruments à percussion aux deux extrémités de l'orchestre, et conséquemment à une assez grande distance l'une de l'autre. D'où il suit que la constante uniformité des masses d'exécution est un des plus grands obstacles à la production des œuvres monumentales et vraiment nouvelles; elle est imposée aux compositeurs plus encore par l'usage, la routine, la paresse et le défaut de réflexion que par les raisons d'économie; raisons malheureusement trop bonnes cependant, en France surtout, où la musique est si loin d'être dans les mœurs de la nation, où le gouvernement fait tout pour les théâtres, mais rien pour la musique proprement dite, où les grands capitalistes, prêts à donner cinquante mille francs et plus pour un tableau de grand maître, *parce que cela représente une valeur*, ne dépenseraient pas cinquante francs pour rendre possible, une fois l'an, quelque solennité musicale digne d'une nation comme la nôtre, et propre à mettre en évidence les ressources musicales très nombreuses qu'elle possède réellement, sans qu'on puisse les utiliser.

H. BERLIOZ.

(*La suite au prochain numéro.*)

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

DEUXIÈME LETTRE.

LULLY. — RAMEAU. — GRÉTRY. — GLUCK.

Lorsque l'on veut remonter au commencement d'un art ou d'une science dans l'Europe moderne, c'est toujours dans les églises, et surtout dans les cloîtres, qu'on en découvre le berceau. Ce fait, constamment remarqué, et trop souvent célébré peut-être, n'a pourtant rien que de fort simple, et devenait inévitable : l'homme qui n'a rien à faire et dont l'existence est assurée, deviendrait certainement fou, ou périrait d'ennui, s'il ne trouvait moyen d'occuper ses facultés intellectuelles. L'Italie était le centre de cette vaste association cléricale, et chacune des innombrables associations particulières dont elle se composait étant obligée de correspondre avec le chef suprême résidant à Rome, il y eut communication d'idées et de lumières, mais seulement au profit de l'association générale : rien ne transpirait au-dehors. Les peuples d'ailleurs avaient bien assez de penser à vivre et à se défendre : quand on a à se débattre contre la faim et le glaive, on ne se sent pas grande envie de chanter.

Ce n'est donc pas au sein des nations qu'il faut rechercher les premiers éléments des arts, et surtout de la musique, mais dans la sacristie des cathédrales et des abbayes. Les œuvres musicales exécutées dans les temples, et seulement dans de rares solennités, étaient bien vite et précieusement renfermées dans ce qu'on appelait le trésor, à côté du saint-sacrement, du ciboire et des reliques des saints. L'exécution de cette musique était confiée à de jeunes élèves et à des enfants auxquels on avait reconnu de jolies voix. L'Église n'admettant point de femmes dans le sanctuaire, l'intervention de ces enfants devenait indispensable ; aussi étaient-ils élevés aux frais des communautés qui les employaient, et c'était le *compositeur* qui présidait à leur instruction : voilà évidemment ce qu'on a appelé depuis *le maître de chapelle* et *les enfants de chœur*. Il faut donc bien se garder de confondre les enfants ainsi choisis et élevés, avec ces petits polissons que nous voyons courir çà et là autour de nos églises paroissiales, et quitter précipitamment une partie de *galet* ou de *cligne-musette* pour aller brailler avec une voix qui n'appartient à aucun sexe d'effroyables notes de plain-chant. C'est pourtant une erreur que commettent tous les jours ceux qui parlent de musique, et qui ont la prétention d'en écrire l'histoire (1).

Quoi qu'il en soit, ceux de ces enfants qui ne prenaient point parti dans l'église à l'époque où ils cessaient d'être utiles à la musique du temple, rentraient dans le monde, et y devenaient ce qu'ils pouvaient. Un assez grand nombre de ceux-là se hâtaient d'oublier un art qui ne leur était plus bon à rien ; mais quelques autres, mieux inspirés, ou doués de facultés plus artistiques, continuaient de cultiver leur talent, et se rendaient quelquefois célèbres, sous le nom de *Trouvères* ou de *Troubadours*, en composant des chansons et des romances qu'ils allaient chantant de château en château. Voilà la première *publicité* qui fut donnée en France à l'art musical. On voit que le clergé n'a pas à s'en glorifier ; c'est une conquête faite sur lui, et assurément bien malgré lui. Cette publicité, au reste, demeura encore fort restreinte, et l'on concevra facilement qu'une noblesse qui se faisait gloire de ne savoir ni lire ni écrire, ne s'avisait pas, tout en payant souvent fort cher cette musique ambulante, de la cultiver elle-même.

Les choses demeurèrent ainsi pendant toute cette longue et déplorable période connue sous le nom de *Moyen âge*.

Plus tard, quand les rois furent parvenus à centraliser un peu plus le pouvoir, ce qui commença, je crois, sous Louis XI, ils eurent leur musique particulière, c'est-à-dire une demi-douzaine de musiciens à peu près confondus avec la domesticité, et qui faisaient, sans se déranger, à la cour des rois, ce que les troubadours avaient fait en voyageant dans les châteaux des seigneurs féodaux. Il est bien entendu que ces musiciens, et tous ceux qui ont existé en France jusqu'à l'établissement du Conservatoire, sortaient des maîtrises d'enfants de chœur, ou avaient été instruits par eux. Il faut en prendre son parti, car ils ne pouvaient que sortir de là, ou venir de l'étranger.

Sous François Ier et sous Henri IV, l'arrivée des Médicis en France donna un peu plus d'essor au goût musical. Mais indépendamment des événements politiques qui en empêchèrent le développement, la nation italienne elle-même était à cette époque fort peu avancée dans l'art musical ; non qu'elle n'eût déjà de très habiles compositeurs, mais ils travaillaient tous pour l'église, aucun pour le théâtre, qui n'existait pas encore ; et c'est le théâtre seul qui a le privilége de rendre la musique *populaire*.

Ce ne fut que sous Louis XIV, et vers le milieu du XVIIe siècle, que Lulli eut enfin un théâtre où il put convoquer le *public*, et faire résonner à son oreille ces premiers bégaiements de la langue musicale. Mais ce Lulli, qui ne manquait ni de tact ni d'intelligence, était cependant un très pauvre musicien à côté de ses compatriotes, qui avaient depuis quelque temps des écoles, et déjà des célébrités ; il avait de plus à lutter avec Quinault, le poëte le plus mélodieux, le plus coulant, le plus musical qui ait jamais paru. Il se tira d'affaire en homme d'esprit : au lieu d'engager la lutte avec son poëte, et de prétendre *réchauffer ses vers des sons de sa musique*, comme le dit Boileau, il se borna au contraire à noter la mélodie de son langage, à en faire ressortir le charme et l'expression par des intonations puisées dans les mots mêmes qu'il avait à articuler, et en leur donnant l'accent dont les aurait revêtus un bon déclamateur ; et il y réussit si bien que Gluck, quand il refit *Armide*, ne trouva rien de mieux à faire que de copier textuellement tout le *récitatif* de Lulli. Dans ce beau duo, qui a tant été chanté, tout le dialogue qui précède l'ensemble *Aimons-nous !* est, note pour note, dans la partition de Lulli ; l'ensemble seul appartient à Gluck, et toute l'instrumentation. C'est peut-être, au reste, tout ce qu'aurait pu faire un homme doué d'un plus haut talent musical que Lulli, avec les moyens dont il pouvait disposer. La plus belle musique du monde n'est rien sans la bonne exécution, et quelle exécution pouvait-il espérer de musiciens aussi peu expérimentés ?

Mais, que ce soit impuissance ou système, il n'en est pas moins vrai que c'est Lulli qui a imposé aux composi-

(1) Pour ne point interrompre la série des faits, nous n'en dirons pas davantage ici sur l'institution des *maîtrises* ; mais nous donnerons, quand la série de ces lettres sera épuisée, une notice qui traitera spécialement des *maîtrises d'enfants de chœur*.

teurs qui l'ont suivi en France, la nécessité d'être toujours *dramatique*, et de s'astreindre à *colorer la parole*. Les Français d'alors avaient l'oreille peu musicale, mais prodigieusement poétique. La nation qui savait son Corneille et son Racine par cœur, sut un gré infini au musicien qui lui fit sentir les beautés de son Quinault, et pendant bien long-temps encore ne voulut entendre que la musique qui lui traduisait ses poëtes; ce n'est guère qu'à l'époque où j'ai commencé cet examen, c'est-à-dire en 1791, que les musiciens commencèrent à s'affranchir du joug qui leur avait été imposé. Sous ce rapport, Lulli a été non seulement chef d'école, mais fondateur du système musical qui a eu le plus de durée; car on est bien loin encore d'y avoir renoncé, et Rossini lui-même s'y est plus souvent soumis que beaucoup de Français.

Malgré l'influence dont je parle, Lulli, tout couvert de l'or de Louis XIV et des couronnes du public, resta *seul*, et n'eut point de *disciples*.

Rameau vint ensuite. Cet homme, fort au-dessus des connaissances musicales de Lulli, donna plus d'essor à l'instrumentation, beaucoup plus d'énergie à l'harmonie, et exerça une grande influence sur la haute société française pendant toute la première partie du XVIIIe siècle. Ses opéras offrent des airs qui ont plus de développement que ceux de Lulli; il y introduisit des morceaux d'ensemble: il y a dans son *Castor et Pollux* un chœur funèbre qui serait encore aujourd'hui une très belle chose. Grand travailleur et homme d'esprit, non seulement il produisit un grand nombre d'ouvrages, mais il écrivit sur son art. Il composa une *Théorie harmonique* que l'on peut combattre, que quelques musiciens n'admettent pas, mais qui fut généralement adoptée de son temps, et avec laquelle on fait encore tous les jours de fort belle musique; car le génie se sert de toutes les théories; c'est un point de départ qui lui est utile, mais de quelque point qu'il parte, il est toujours sûr d'arriver. Rameau ne resta donc pas *seul* comme Lulli; il donna des leçons, il eut des *disciples*, il forma *une école*. Il est vrai que cette école était un peu partout et nulle part; ces disciples étaient fort rares et fort disséminés; mais enfin, quand il mourut, il y avait à Paris quelques personnes du monde qui s'occupaient de musique; témoin M. Delaborde, banquier de la cour, qui s'amusait à faire des opéras, et ne demandait pas mieux que de les faire représenter. Rameau était en outre claveciniste, il avait composé des *sonates;* beaucoup de dames avaient reçu de ses leçons, et s'accompagnaient en chantant. Certes, voilà du progrès.

C'est alors que parut Grétry... Il arrivait d'Italie, où il avait perfectionné des études musicales ébauchées à Liége, son pays, où il avait été enfant de chœur. Il passa par Ferney, et muni du brevet d'homme d'esprit qu'il y obtint, il se dirigea vers Paris. Il y trouva Duni, qui avait déjà créé un embryon d'opéra-comique dont il s'empara, et qui devint sous sa tutelle un charmant et délicieux adulte. Parlerai-je de ses succès?..... qui ne les connaît?... Voltaire en fut presque jaloux... Grétry ne fit point d'élèves, mais il eut des admirateurs qui devinrent quelquefois des émules, et parmi lesquels Monsigny et Dalayrac prirent une place très remarquable et très distinguée. C'est vraiment alors qu'on commença à *chanter* à Paris. Cette musique vive, légère, expressive et touchante, spirituelle et gracieuse, et toujours *dans un accord intime avec la parole et la situation*, ne tarda pas à circuler partout, fut dans toutes les bouches, retentit dans les ateliers comme dans les salons, dans les carrefours comme dans les palais, et dans la province comme à Paris... C'en était fait, la musique était inoculée en France... Gloire, éternelle gloire à Grétry!

Enfin voilà Gluck! et peu de temps après voilà Piccinni!

Je n'ai plus besoin d'en dire davantage: on connaît l'effet produit par ces deux hommes. Je dirai seulement que tous ceux qui ont parlé d'eux jusqu'à présent n'ont été frappés que de l'action qu'ils exercèrent sur le public français, et n'ont nullement paru s'apercevoir de la réaction que le public français avait exercée sur eux. Le fait est cependant qu'ils obéirent à notre influence au moins autant qu'ils nous soumirent à la leur: ils cessèrent tous deux, l'un d'être Allemand, l'autre d'être Italien, pour se faire Français. Rien ne se ressemble moins que les ouvrages que chacun d'eux avait faits dans son pays et ceux qu'ils firent à Paris. L'Italien était tout *mélodiste;* l'Allemand tout *harmoniste:* ils devinrent l'un et l'autre *dramatiques*, sans doute chacun avec ses moyens particuliers, mais tous deux employant leurs moyens dans *un but commun* que le goût de la nation exigeait, *l'intérêt dramatique;* et si Gluck finit par l'emporter définitivement sur son rival, ce n'est que parce qu'il adopta plus franchement *l'idée française*, parce qu'il en fit un système qu'il s'appropria, et dont il ne se départit plus jamais.

C'est en 1774 que Gluck avait donné à l'Opéra son premier ouvrage (*Iphigénie en Aulide*); ce fut, je crois, en 1784 qu'il quitta la France. Je cite de mémoire, je puis donc me tromper sur quelques dates; mais dans une revue comme celle dont je m'occupe, un an ou deux ans ne font rien à l'affaire.

Piccinni resta à Paris, mais ne composa plus.

Parurent alors Sacchini et Salieri.

Sacchini, le compositeur le plus mélodiste peut-être que l'Italie ait produit, donna d'abord *Evelina*, qui n'eut qu'un succès mou et languissant; mais il se releva bien vite, et à une bien grande hauteur, dans son *OEdipe à Colonne*. Il ne jouit pourtant pas de l'immense succès de ce bel ouvrage, car il mourut avant sa première représentation. Mais, malgré sa trop courte apparition au milieu de nous, Sacchini est, de tous les compositeurs étrangers qui vinrent nous initier dans les mystères de l'art musical, celui qui nous a laissé les plus précieux gages de son passage dans notre patrie: car il s'attacha particulièrement à deux jeunes hommes auxquels il sut rapidement communiquer le feu sacré qui l'animait, et ces deux jeunes hommes s'appelaient Lesueur et Berton.

Salieri, élève de Gluck, fit *les Danaïdes*, que Gluck présenta comme son propre ouvrage avant son départ, et dont il surveilla les répétitions. « Si votre ouvrage réussit, lui avait dit son bon maître, c'est vous qui serez » couronné; s'il ne réussit pas, c'est moi qui serai sifflé. » Salieri fut couronné. Il donna plus tard son opéra de *Tarare*, premier *drame* représenté sur la scène lyrique, dont Beaumarchais avait tracé le canevas, et où son Figaro figure encore sous le nom de Calpigi. Ce *Tarare*, vrai tocsin révolutionnaire, eut un très grand succès, malgré la bizarrerie du poëme, et quoiqu'on s'aperçût que Gluck n'en avait pas surveillé la composition.

C'est alors que le théâtre Feydeau fut établi, et que notre éducation musicale fut achevée par cette charmante troupe italienne qui vint nous y faire connaître *l'Opera*

buffa dans toute sa grâce, sa gaieté et sa gentillesse. C'est là que la Baletti, Viganoni et Simoni, Mandini et Raffanelli, nous ouvrirent les trésors de mélodie que Guglielmi, Vincenzo Martini, et surtout Paisiello, avaient si abondamment répandus dans la *Serva padrona*, la *Cosa rara*, la *Villanella rapita*, et tant d'autres jolis ouvrages écrits dans un style musical dont les opéras de Grétry, de Monsigny, de Dalayrac ne nous avaient encore donné qu'une idée incomplète. — Mais qu'on se garde bien d'imaginer qu'il y eut impuissance de leur part! Ils ont tous trois surabondamment prouvé que les inspirations musicales ne leur manquaient pas; mais ils avaient à traiter des sujets qui n'étaient pas, comme en Italie, de simples *canevas* offerts au caprice du musicien, mais bien de petits *poèmes complets* soigneusement écrits, des scènes de comédie finement développées, une action intéressante, dont le spectateur était impatient de connaître le dénouement, et que le compositeur devait suivre pas à pas dans tous ses détails, dans ses incidents, et dans ses caractères, jusqu'à la péripétie. Voilà ce que le *public français* voulait, ce qu'ils ont voulu avec lui, et ce qu'ils ont admirablement mis à exécution. Les Italiens, au reste, savaient mieux que beaucoup de Français apprécier le mérite de nos compositeurs. Paisiello, qui se trouvait à Paris à l'époque dont je parle, quoiqu'il eût fait une *Nina* qui était un charmant ouvrage, n'en était pas moins fou de la *Nina* de Dalayrac. « On bâille quelquefois à la mienne, disait- » il (ce qui était vrai); mais moi, je n'ai jamais bâillé à » la sienne. »

Ce sentiment de Paisiello me ramène naturellement à Cherubini, qui venait d'arriver en France tout imbu de cette école italienne, dont il n'avait fait jusque là que reproduire les préceptes et les exemples, mais qui l'aura probablement fait aussi *bâiller quelquefois*, car nous avons été témoin de l'abandon qu'il en a fait pour se lancer dans une carrière toute différente; abandon que beaucoup d'Italiens ne lui ont jamais pardonné, et qui lui valut de leur part le titre de *renégat*, que j'ai bien souvent entendu sortir de leur bouche : les musiciens sont implacables dans leurs colères et dans leurs rancunes.

Quoi qu'il en soit, Cherubini, bien que vigoureusement et quelquefois victorieusement secondé dans sa nouvelle carrière par Lesueur, Méhul et Berton, n'en fut pas moins regardé comme le plus puissant créateur de l'innovation musicale, parce qu'il était un peu leur doyen, parce que le public l'avait connu un peu avant eux, et enfin *parce qu'il était Italien*, et qu'en France on est accoutumé à accorder à cette origine une suprématie musicale qui n'est pas toujours fondée sur un sentiment de justice, mais qui prouve du moins chez nous un louable sentiment de reconnaissance et de respect pour ceux qui ont été nos maîtres et nous ont donné les premières leçons.

On voit que l'éducation musicale des Français s'est faite complétement dans l'espace d'un siècle, divisé en quatre époques à peu près égales, de chacune vingt-cinq ans, et qui furent successivement présidées par Lulli, Rameau, Grétry et Gluck : certes c'était aller vite. L'Italie avait commencé plus d'un siècle avant nous, et nous la dépassions déjà de beaucoup, et nous imposions à ses compositeurs des formes qu'ils s'empressaient d'adopter, et qui grandissaient leur réputation ; et cependant nous n'avions pas encore d'*école*.

Je ne dois pourtant pas négliger ici un fait qui a passé très inaperçu à l'époque où il a eu lieu, mais qui n'a pourtant pas été sans importance dans la suite, et qui fait remonter jusqu'à Gluck l'idée d'un *Conservatoire* en France. Il avait provoqué l'établissement à l'Opéra d'une école vocale et instrumentale uniquement destinée à former des sujets pour ce théâtre. Rigel, père de mon ancien et excellent ami, l'accompagnateur par excellence; Lachnith, accompagnateur du théâtre; Kalkbrenner, père de notre célèbre pianiste; et Berton, directeur et premier violon du théâtre, père de notre illustre compositeur, furent chargés de la direction des études. Il sortit de cette école d'excellents musiciens et de bons professeurs, dont le public profita beaucoup, mais dont l'Opéra ne profita guère. J'aurai peut-être occasion de reparler de cette institution.

J. M. P.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Jolie Fille de Gand*, ballet-pantomime en 3 actes, précédé du *Guerillero*.

*** En se rendant à Londres, Duprez ne se proposait de chanter cette année sur aucun théâtre. On dit qu'il n'en sera pas de même pour l'année prochaine, et que notre premier ténor ne se bornera pas à se faire applaudir dans quelques salons privilégiés.

*** Madame Dorus-Gras est rentrée à l'Opéra, lundi dernier, par le rôle d'Eudoxie, de *la Juive*. Sa belle voix est tout-à-fait remise de l'indisposition qui l'avait affectée cet hiver. Le voyage des Pyrénées et le repos lui ont rendu l'éclat et la pureté, qui ont toujours été ses qualités distinctives.

*** Mademoiselle Heinefetter, qui jouait lundi le rôle de Rachel, prendra son congé le 1er septembre, et se rendra à Bruxelles, où elle est engagée pour un certain nombre de représentations.

*** Barroilhet, qui n'était venu au Havre que dans l'intention d'y prendre des bains de mer, n'a pu résister aux instances dont il a été l'objet. Outre le concert qu'il devait donner à Frascati, il a promis de chanter au théâtre dans *la Favorite* et dans *Guillaume Tell*.

*** M. et madame Hébert-Massy, qui se sont fait entendre la semaine dernière à l'Opéra-Comique, sont engagés à Lille pour y finir l'année théâtrale.

*** M. Meyerbeer est arrivé depuis trois jours à Paris.

*** L'empereur d'Autriche a nommé Donizetti maître de chapelle de la cour, à Vienne, avec 4,000 florins d'appointements (10,000 fr.).

*** L'Institut vient de déléguer quatre de ses membres pour assister à l'inauguration de la statue de Grétry à Liége. Ce sont : MM. Halévy, Ingres, Pradier et Raoul-Rochette. M. Halévy étant retenu par des occupations impérieuses, M. Carafa voudra bien le remplacer.

*** A la demande du maire de Neuilly, M. Liszt a bien voulu concourir au concert qui a dû se donner hier samedi, à la mairie de Neuilly, au profit des pauvres de cette commune.

*** Le roi de Suède a remis lui-même à M. Théodore Haumann, le violoniste célèbre, les insignes en brillants de l'ordre de Wasa.

*** On vient de représenter avec succès, au théâtre Saint-Charles, à Naples, un opéra en trois actes intitulé : *I Quendici*, dont la musique est de M. L. Bordèse. M. Bordèse s'est en outre engagé à composer immédiatement deux autres opéras, l'un pour ce même théâtre, l'autre pour celui de Turin.

*** Il se prépare à l'Odéon une grande solennité : une représentation extraordinaire aura lieu au bénéfice des incendiés de Hambourg. On y jouera le *Bélisaire* de Donizetti (traduction de M. Hippolyte Lucas). Cet opéra du célèbre maestro italien, qui n'a jamais été entendu en France, et qui obtient une vogue si populaire dans le reste de l'Europe, sera exécuté par des artistes

d'un grand talent. M. Romany, qui arrive d'Italie, où il a chanté le rôle de Bélisaire avec un grand succès; mademoiselle Morel, jeune chanteuse pleine d'avenir, qui vient d'être engagée au théâtre de Lyon; mademoiselle Adèle-Alphonse, dont la belle voix s'est fait applaudir à Toulouse et à Bruxelles; M. Delahaye, qui a débuté avec tant d'avantage à l'Opéra, se sont chargés des principaux rôles. Quelques-uns de nos premiers artistes concourront encore à rendre cette représentation plus brillante. Des dames patronesses, dont nous citerons les noms, ont pris cette bonne œuvre sous leur haute protection. — S'adresser, pour la location, au théâtre et chez M. Pacini, boulevard des Italiens, 11.

*** Il n'est pas sans intérêt de rapporter quelques fragments d'une décision récemment prise par la congrégation des doyens de l'archidiocèse de Malines, dans l'intérêt de la musique religieuse :

« Son éminence le cardinal-archevêque, après avoir invoqué la lumière divine, a proposé, expliqué, et ensuite, en ayant égard aux observations de l'assemblée, a porté le décret suivant : Il est manifeste, d'après les saints pères et les conciles, que le chant et la musique dans les offices divins doivent uniquement servir à célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, et à exciter l'esprit des fidèles à l'adoration de la majesté divine et aux célestes désirs. C'est pourquoi nous recommandons instamment à MM. les curés et desservants, et même aux prêtres qui desservent des chapelles privées, de régler le chant, l'usage de l'orgue et d'autres instruments dans les offices divins, de manière que ce but salutaire soit atteint; de faire cesser et de prévenir tous les abus qui y sont contraires ou qui répugnent d'une manière quelconque à la sainteté du culte divin. Ils voudront bien remarquer que leurs fonctions leur imposent l'obligation de célébrer avec piété et avec décence le saint sacrifice de la messe et les autres offices, et de faire en sorte que les chantres, les organistes et les musiciens s'acquittent de leur tâche comme ils le doivent. Ils feront cependant une attention particulière aux points suivants, qui sont presque tous tirés des synodes et des décrets des souverains pontifes, et surtout de la constitution de Benoît XIV, en date du 19 février 1740.

« I. Le chant plein et ferme qu'on appelle *grégorien*, si on le chante comme il convient et avec décence, est entendu volontiers par les hommes pieux, et ce n'est pas sans raison qu'ils le préfèrent à celui qui est nommé harmonique ou musical. Nous désirons donc qu'on le conserve absolument dans les endroits où il est en usage, et qu'on le rétablisse, qu'on le cultive, et qu'on le propage là où il a été aboli, surtout dans le temps de l'avent et du carême, dans les matines ténébreuses de la semaine sainte et dans tout l'office du vendredi saint, dans les messes des morts, et particulièrement dans les enterrements et les obsèques. II. Dans les lieux où l'on fait usage du chant musical, MM. les curés auront soin qu'il soit grave, décent, suave et religieux, et ils veilleront à ce qu'on n'y mêle pas des airs profanes ou qui respirent la légèreté, de même que ces passages bruyants plus propres à dissiper qu'à nourrir et à exciter les affections pieuses. . . . .
VI. Si l'on fait accompagner le chant par des instruments de musique, « il faut qu'ils servent uniquement, » d'après l'avis de Benoît XIV, Constitut. cit. § 12, « à ajouter à la force du chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, et que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles et s'élève vers Dieu et l'amour des choses divines. » Qu'on prenne donc garde que les instruments ne couvrent la voix des chantres et n'étouffent pour ainsi dire le sens des paroles. VII. Les symphonies qu'on exécute avec les instruments et sans chant, si l'on en fait usage dans les processions ou dans d'autres offices divins, doivent être graves et de nature à exciter la dévotion, et il ne faut pas qu'elles ennuient par leur longueur. VIII. Nous recommandons d'écarter de la musique sacrée tout ce qui est étranger à son but, tout ce qui ne sert qu'à satisfaire la curiosité ou le plaisir du public, ou même à donner de la réputation aux auteurs. Nous défendons sévèrement de transporter dans l'église les chants ou les airs de théâtre, la musique militaire ou mondaine. IX. Que MM. les curés aient soin que ceux qui sont admis à chanter, à toucher l'orgue ou à jouer des instruments dans les offices divins, et surtout dans les processions, mènent une vie vraiment chrétienne, et s'acquittent de leur charge avec piété et avec décence. On ne doit admettre les personnes du sexe que dans les chapelles et les églises des religieuses et d'autres femmes consacrées à Dieu. Nous chargeons MM. les curés et desservants d'églises et de chapelles, d'expliquer et d'inculquer soigneusement ces dispositions aux organistes et aux maîtres de chant et de musique, et de leur recommander d'avoir constamment sous les yeux la fin que l'Église se propose par le chant et la musique. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Givet.* — La statue de Méhul a été inaugurée dans notre ville le 27 juin. Quatre sociétés de musique belges, celles de Dinant, Couvin, Philippeville et Beauraing, se sont rendues à l'invitation qui leur avait été faite par la ville de Givet. On remarquait avec peine l'absence de toute société de musique française. A midi, ces sociétés ont été reçues par les autorités, et aussitôt après le bruit du canon de Charlemont annonça le moment fixé pour découvrir la statue. Vers trois heures de l'après-midi, les quatre sociétés de musique belges ainsi que celles des dragons, du 7e régiment de ligne et de la garde nationale de Givet, ont exécuté les chefs-d'œuvre de l'illustre compositeur, et quelques autres morceaux de choix. Plusieurs morceaux de *Joseph*, cette belle composition si pleine de mélodie, ont été parfaitement exécutés par l'harmonie de Dinant. Une foule nombreuse assistait à la fête. Les autorités civiles et militaires de Charlemont et Givet étaient à la maison-de-ville. M. le maire a prononcé un discours et donné à chaque corps de musique une médaille commémorative de cette cérémonie. Vers quatre heures, la ville a offert des rafraîchissements à tous les musiciens. Le banquet a été donné dans l'ancienne église des Récollets. M. le maire a porté un toast à S. M. le roi des Français et à S. M. le roi des Belges. Les différentes sociétés ont porté un toast à M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de musique, à Liége, et neveu du grand compositeur. A cette occasion, M. Daussoigne a retracé, dans un petit discours, les excellentes qualités de Méhul et les traits distinctifs de son génie musical. La plus grande cordialité et la joie la plus franche n'ont pas cessé de régner dans cette réunion. A huit heures le bal a commencé, et à dix heures un beau feu d'artifice a terminé la fête. Le titre des principaux ouvrages de Méhul est gravé en lettres d'or sur le piédestal de la colonne élevée en son honneur.

*** *Grenoble.* — M. Hippolyte Arnaud, chanteur du plus gracieux talent, continue d'obtenir de brillants succès dans sa tournée départementale. Voici ce qu'on lit dans le *Courrier de l'Isère* du 9 juin : « M. Arnaud a dit l'air des *Chaperons blancs* avec ce charme dont nous n'avions plus déjà qu'un lointain souvenir. Le duo de *la Reine de Chypre* a été rendu par lui d'une manière large et chaleureuse. Il en a été de même d'une très jolie villanelle, *le Miracle*, paroles et musique de Maurice Bourges. » A Lyon, M. Arnaud a recueilli les plus légitimes applaudissements; son concert avait attiré une foule considérable.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége.* — La statue que notre ville érige à Grétry a été placée le 28 juin sur son piédestal. La statue, en bronze, pèse 4,500 kil. environ; elle a 13 pieds de hauteur, et le piédestal en a 20, total 33 pieds; ce piédestal repose sur un soubassement, lequel à son tour est soutenu par une base de 3 degrés, en pierre de taille de Sprimont. Le centre du piédestal contiendra le cœur du grand homme, placé dans une urne en bronze. Cette urne sera déposée par le premier magistrat de la ville dans l'intérieur du piédestal, en présence du peuple assemblé, et recouverte par une plaque en bronze formant un côté du piédestal.

*** *Londres.* — Une des plus brillantes soirées de la saison a été le bénéfice de Puzzi (28 juin). Rubini en a fait le principal éclat, en chantant *con amore*, le beau duo du *Mose in Egitto*, *Parlar spiegar*, le quatuor *Mi manca*, etc., et la sublime prière, qu'on a fait répéter ainsi que le duo. Joignez à ces merveilles du premier gosier de l'Europe, un solo de cor par Puzzi, une fantaisie sur le piano par Thalberg, le second acte des *Cantatrici villane*, et le nouveau ballet; et voyez si jamais programme fit de plus séduisantes promesses, qui, chose plus rare encore, ont toutes été tenues.

— Opéra allemand. Covent-Garden. — La reine et le prince Albert ont honoré de leur présence une des représentations de l'excellente troupe dirigée par M. Staudigl. *Les Huguenots* ont été exécutés d'une manière digne de cette brillante assemblée.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 29.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 17 juillet 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



Un grand malheur a frappé la France : la mort si terrible, si imprévue de M. le duc d'Orléans est une de ces calamités qui atteignent tout le monde, mais que l'âme et l'imagination des artistes surtout ressentent avec autant de vivacité que de profondeur. Chez M. le duc d'Orléans, l'homme était au niveau du prince, et le prince annonçait dignement le roi. Il avait montré son courage sur les champs de bataille; dans toutes les circonstances de la vie, il faisait preuve d'une rare supériorité d'esprit et de lumières. Affable et bienveillant, il savait parler à ses inférieurs comme à ses égaux, et il traitait également bien toutes les matières; il était au courant de toutes choses; il s'intéressait même aux arts qui étaient demeurés étrangers à ses études : il les comprenait et les aimait. Ainsi de la musique, par exemple, dont il ignorait la théorie, mais dont il possédait l'instinct.

Quand on songe à ce que M. le duc d'Orléans était pour la France entière, on n'ose essayer de concevoir ce qu'il devait être pour sa famille! La pensée n'ose s'élever jusqu'à l'immense douleur de cet auguste père, qui s'appuyait avec orgueil sur l'héritier formé à son exemple; de cette mère si tendre et si dévouée; de cette épouse si distinguée et si chérie; de ses frères et de ses sœurs bien-aimés! Un si noble passé, un avenir si vaste, tout cela détruit, brisé en quelques secondes, et par une cause si misérable!

Nous avons vu Paris dans des journées bien douloureuses : jamais son aspect n'a porté l'empreinte d'un saisissement plus vif, d'un abattement plus morne, qu'à cette nouvelle qui l'a surpris comme un coup de foudre : *M. le duc d'Orléans est mort!*

A d'autres que nous le soin d'examiner les conséquences politiques de la catastrophe du 13 juillet : le roi et les Chambres aviseront! En attendant, la France versera des larmes sincères; et jamais prince royal d'aucun pays, jamais héritier présomptif d'aucun royaume ne sera descendu dans la tombe escorté de plus de regrets, que celui qu'un trépas funeste vient de nous enlever sans retour!

DE L'INSTRUMENTATION,

PAR

HECTOR BERLIOZ.

(Seizième et dernier article. *)

Il serait pourtant curieux d'essayer une fois, dans une composition écrite *ad hoc*, l'emploi simultané de toutes les forces musicales qu'on peut réunir à Paris. En supposant qu'un maître les eût à ses ordres, dans un vaste local disposé pour cet objet par un architecte acousticien et musicien, il devrait, avant d'écrire, déterminer avec précision le plan et l'arrangement de cet immense orchestre, et les avoir ensuite toujours présents à l'esprit en écrivant. On pense bien qu'il doit être d'une haute importance, dans l'emploi d'une aussi énorme masse musicale, de tenir compte de l'éloignement ou du voisinage des différents groupes qui la composent; cette condition est on ne peut plus essentielle pour arriver à en tirer tout le parti possible, et pour calculer avec certitude la portée des effets. Jusqu'à présent, dans les festivals, on n'a entendu que l'orchestre et le chœur ordinaires dont les parties étaient quadruplées ou quintuplées, selon le nombre plus ou moins grand des exécutants; mais ici il s'agirait de tout autre chose, et le compositeur qui voudrait mettre en relief les ressources prodigieuses et innombrables d'un pareil INSTRUMENT, aurait à coup sûr à remplir une tâche nouvelle.

Voici comment avec le temps, les soins et les *dépenses* nécessaires on pourrait le créer à Paris; la disposition des groupes reste facultative et subordonnée aux intentions du compositeur; les instruments à percussion, dont l'action sur le rhythme est irrésistible, et qui retardent toujours quand ils sont loin du chef d'orchestre, devraient, en tout cas, être placés assez près de lui pour pouvoir obéir instantanément et rigoureusement aux moindres variations du mouvement et de la mesure.

120 violons, divisés en deux ou en trois et quatre parties,
40 altos, divisés ou non en premiers et seconds, et dont dix au moins joueraient dans l'occasion de la viole d'amour;
45 violoncelles, divisés ou non en premiers et seconds;
18 contre-basses à trois cordes accordées en quinte (*sol*, *ré*, *la*);
15 autres contre-basses à 4 cordes accordées en quarte (*mi*, *la*, *ré*, *sol*);
6 grandes flûtes;
4 flûtes tierces (en *mi* bémol), improprement appelées en *fa*;
2 petites flûtes octaves;
2 petites flûtes (en *ré* bémol), improprement appelées en *mi* bémol;
6 hautbois;
6 cors anglais;
4 bassons quintes;
12 bassons;
4 petites clarinettes (en *mi* bémol);
8 clarinettes (en *ut*, ou en *si* bémol, ou en *la*);
3 clarinettes basses (en *si* bémol);
16 cors (dont 6 à pistons);
8 trompettes;
6 cornets à pistons;
4 trombones-altos;
6 trombones-ténors;
2 grands trombones-basses;
1 ophicléide en *ut*;
2 ophicléides en *si* bémol;
2 ophicléides en *la* bémol (on en fait en ce moment);
30 harpes;
30 pianos;
1 buffet d'orgue très grave, pourvu au moins de jeux de seize pieds;
8 paires de timbales (10 timbaliers);
6 tambours;
3 grosses caisses;
4 paires de cymbales;
6 triangles;
6 jeux de timbres;
12 paires de cymbales antiques (en différents tons);
2 grandes cloches très graves;
2 tamtams;
4 pavillons chinois.

Total 456 instrumentistes.

40 soprani enfants (premiers et seconds);
100 soprani femmes (premiers et seconds);
100 ténors (premiers et seconds);
120 basses (premières et secondes).

Total 360 choristes.

On voit que dans cet ensemble de 816 exécutants, les choristes ne dominent pas; encore aurait-on beaucoup de peine à réunir à Paris trois cent soixante voix de quelque valeur, tant l'étude du chant y est, à cette heure, peu répandue ou peu avancée.

Il faudrait évidemment adopter un style d'une largeur extraordinaire toutes les fois que la masse entière serait mise en action, en réservant les effets délicats, les mouvements légers et rapides, pour de petits orchestres que l'auteur pourrait aisément composer, et faire dialoguer ensemble au milieu de ce peuple musical.

Outre les chatoyantes couleurs que cette multitude de timbres différents ferait jaillir à chaque instant, il y aurait des EFFETS HARMONIQUES inouïs à tirer :

De la division en huit ou dix parties des cent vingt violons aidés des quarante altos, à l'aigu, pour l'accent angélique, aérien, et dans la nuance *pianissimo*;

De la division des violoncelles et contre-basses au grave, dans les mouvements lents, pour l'accent mélancolique, religieux, et la nuance *mezzo forte*;

De la réunion *en petit orchestre* des notes du chalumeau de la famille des clarinettes, pour l'accent sombre et les nuances *forte* et *mezzo forte*;

De la réunion *en petit orchestre* des notes graves des hautbois, cors anglais et bassons quintes, mêlées aux notes graves des grandes flûtes, pour l'accent religieusement triste et la nuance *piano*;

De la réunion *en petit orchestre* des notes graves des

(*) Voir les numéros 60, 61, 62, 63, 64 de l'année 1841, et les numéros 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17, 26, 27 et 28 de l'année 1842.

ophicléides, bassons et cors, mêlées aux *pédales* des trombones-ténors, aux derniers sons graves des trombones basses, et aux seize pieds (flûte ouverte) de l'orgue, pour les accents profondément graves, religieux et calmes, et dans la nuance *piano;*

De la réunion *en petit orchestre* des notes suraiguës des petites clarinettes, flûtes et petites flûtes, pour l'accent strident et la nuance *forte;*

De la réunion *en petit orchestre* des cors, trompettes, cornets, trombones et ophicléides, pour l'accent pompeux, éclatant, et dans la nuance *forte;*

De la réunion *en grand orchestre* des trente harpes avec la masse entière des instruments à archets jouant *pizzicato*, et formant ainsi, dans leur ensemble, une autre harpe gigantesque à *neuf cent trente-quatre* cordes, pour les accents gracieux, brillants, voluptueux, et dans toutes les nuances;

De la réunion des trente pianos avec les six jeux de timbres, les douze paires de cymbales antiques, les six triangles (qui pourraient être accordés comme les cymbales antiques en différents tons), et les quatre pavillons chinois, constituant un *orchestre* à percussion, *métallique*, pour les accents joyeux et brillants, dans la nuance *mezzo forte;*

De la réunion des huit paires de timbales avec les six tambours et les trois grosses caisses, formant un petit *orchestre* à percussion, et presque exclusivement *rhythmique*, pour l'accent menaçant, et dans toutes les nuances;

Du mélange des deux tamtams, des deux cloches, et des trois grandes cymbales avec certains accords de trombones, pour l'accent lugubre, sinistre, et dans la nuance *mezzo forte*.

Comment énumérer tous les aspects harmoniques que prendrait ensuite chacun de ces différents groupes, associé aux groupes qui lui sont sympathiques ou antipathiques?

On pourrait établir : De grands duos entre l'orchestre d'instruments à vent et l'orchestre d'instruments à cordes;

Entre l'un de ces deux orchestres et le chœur;

Entre le chœur et les harpes et pianos seulement;

Un grand trio entre le chœur à l'unisson et à l'octave, les instruments à vent à l'unisson et à l'octave, et les violons, altos et violoncelles à l'unisson et à l'octave également;

Ce même trio accompagné par une forme rhythmique dessinée par tous les instruments à percussion, les contrebasses, les harpes et les pianos;

Un chœur simple, double ou triple, sans accompagnement;

Un chant de violons, altos et violoncelles *unis*, ou d'instruments à vent de bois *unis*, ou d'instruments de cuivre *unis*, accompagné par un *orchestre vocal;*

Un chant de soprani, ou de ténors, ou de basses, ou de toutes les voix à l'octave, accompagné par un *orchestre instrumental;*

Un petit chœur chantant, accompagné par le grand chœur et par quelques instruments;

Un petit orchestre chantant, accompagné par le grand orchestre et par quelques voix;

Un grand chant grave, exécuté par toutes les basses à archet, et accompagné à l'aigu par des violons divisés, et les harpes et pianos;

Un grand chant grave, exécuté par toutes les basses à vent et l'orgue, et accompagné à l'aigu par les flûtes, hautbois, clarinettes, et les violons divisés;

Etc., etc., etc.......

Le système de répétitions à établir pour cet orchestre colossal ne saurait être douteux : c'est celui qu'il faut adopter toutes les fois qu'il s'agit de monter un ouvrage de grandes dimensions, dont le plan est complexe, et dont certaines parties ou l'ensemble offrent des difficultés d'exécution : c'est le système des répétitions partielles. Voici donc comment le chef d'orchestre procédera dans ce travail analytique.

Je suppose qu'il connaît À FOND ET JUSQUE DANS SES MOINDRES DÉTAILS la partition qu'il va faire exécuter. Il nommera d'abord deux sous-chefs qui devront, en marquant les temps de la mesure dans les répétitions d'ensemble, avoir continuellement les yeux sur lui, pour communiquer le mouvement aux masses trop éloignées du centre. Il choisira ensuite des répétiteurs pour chacun des groupes vocaux et instrumentaux.

Il les fera répéter eux-mêmes préliminairement pour les bien instruire de la manière dont ils doivent diriger la part des études qui leur est confiée.

Le premier fera répéter *isolément* les premiers soprani, ensuite les seconds, puis les premiers et seconds ensemble.

Le second répétiteur exercera de la même façon les ténors premiers et seconds.

Il en sera ainsi du troisième pour les basses.

Après quoi on formera trois chœurs composés chacun d'un tiers de la masse totale; puis enfin le chœur sera exercé dans son entier.

On se servira pour accompagner ces études chorales, soit d'un orgue, soit d'un piano aidé de quelques instruments à cordes, violons et basses.

Les sous-chefs et les répétiteurs de l'orchestre exerceront isolément d'après la même méthode :

1° Les violons premiers et seconds séparément, puis tous les violons réunis;

2° Les altos, violoncelles et contre-basses séparément, puis tous ensemble;

3° La masse entière des instruments à archet;

4° Les harpes seules;

5° Les pianos seuls;

6° Les harpes et pianos réunis;

7° Les instruments à vent (de bois) seuls;

8° Les instruments à vent (de cuivre) seuls;

9° Tous les instruments à vent réunis;

10° Les instruments à percussion seuls, en enseignant surtout aux timbaliers à bien accorder leurs timbales;

11° Les instruments à percussion réunis aux instruments à vent;

12° Enfin toute la masse instrumentale et vocale réunie sous la direction du chef d'orchestre.

Ce procédé aura pour résultat d'amener d'abord une exécution excellente qu'on n'obtiendrait pas avec l'ancien système d'études collectives, et de n'exiger de chaque exécutant que quatre répétitions au plus. Qu'on ne néglige pas en pareil cas de répandre à profusion des diapasons dans l'orchestre, c'est le seul moyen de maintenir bien exactement l'accord de cette foule d'instruments de nature et de tempéraments si divers.

Le préjugé vulgaire appelle *bruyants* les grands orchestres : s'ils sont bien composés, bien exercés et bien dirigés, et s'ils exécutent de la vraie musique, c'est *puissants* qu'il faut dire : et, certes, rien n'est plus dissem-

blable que le sens de ces deux expressions. Un petit mesquin orchestre de vaudeville peut être *bruyant*, quand une grande masse de musiciens convenablement employée sera d'une douceur extrême, et produira, même dans ses violents éclats, les sons les plus beaux. Trois trombones mal placés paraîtront *bruyants*, insupportables; et l'instant d'après, dans la même salle, douze trombones étonneront le public par leur noble et *puissante* harmonie.

Il y a plus: les unissons n'acquièrent de valeur réelle qu'en se multipliant au-delà d'un certain nombre. Ainsi, quatre violons de première force jouant ensemble la même partie produiront un effet assez disgracieux, peut-être même détestable, là où quinze violons d'un talent ordinaire seront excellents. Voilà pourquoi les petits orchestres, quel que soit le mérite des exécutants qui les composent, ont si peu d'action, et conséquemment si peu de valeur.

Mais dans les mille combinaisons praticables avec l'orchestre monumental que nous venons de décrire, résideraient une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour, et par dessus tout une incalculable puissance mélodique, expressive et rhythmique, une force pénétrante, à nulle autre pareille, une sensibilité prodigieuse pour les nuances d'ensemble et de détail. Son repos serait majestueux comme le sommeil de l'Océan; ses agitations rappelleraient l'ouragan des tropiques; ses explosions, les cris des volcans; on y retrouverait les plaintes, les murmures, les bruits mystérieux des forêts vierges, les clameurs, les prières, les chants de triomphe ou de deuil d'un peuple à l'âme expansive, au cœur ardent, aux fougueuses passions; son silence imposerait la crainte par sa solennité; et les organisations les plus rebelles frémiraient à voir son *crescendo* grandir en rugissant, comme un immense et sublime incendie!...

H. Berlioz.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

TROISIÈME LETTRE.

CHANTEURS. — Jéliotte. — Lays. — Martin.

LOGE OLYMPIQUE. — Haydn.

Dans le rapide tableau que j'ai tracé des progrès de la musique en France, je n'ai parlé que du goût général que la nation a promptement et vivement témoigné pour elle; je n'ai pas mentionné la remarquable aptitude dont un grand nombre de musiciens ont fait preuve, soit dans la composition, soit dans l'exécution vocale et instrumentale.

Nous avons déjà vu qu'aussitôt que les hommes du sanctuaire eurent pris le parti de s'occuper de musique, les compositeurs ne leur manquèrent pas, en Italie d'abord, puis en Allemagne et en France. Nous avons vu aussi que leurs œuvres restèrent enfouies dans le tabernacle, et que *la lumière* fut soigneusement retenue *sous le boisseau*. Quelques uns de leurs noms cependant sont arrivés jusqu'à nous, rarement et péniblement, mais entourés d'une auréole d'autant plus brillante que le mystère les accompagnait. Je me souviens que dans ma première jeunesse j'ai chanté ma partie dans des motets et des messes de *Lalande*, de *Campra* et de *Labretèche*, qui s'exécutaient à Notre-Dame de Paris les jours de petites fêtes, et dont les voix n'étaient soutenues que par le *serpent* qui faisait résonner de temps en temps quelques notes de basse. Je me souviens même aussi parfaitement qu'au retour de l'église nous nous divertissions beaucoup de ces trois têtes à perruque, et que nous en faisions des parodies et des risées qui ne finissaient pas. L'abbé Duguet, notre excellent maître, qui valait assurément mieux que tout cela, prenait son sérieux quand nous nous moquions de Lalande; mais il nous abandonnait volontiers Campra, et surtout Labretèche, les éternels objets de nos sarcasmes et de nos pasquinades. Avions-nous raison? avions-nous tort? c'est ce que nous dirait probablement M. Fétis, ou ce dont je m'assurerais facilement moi-même en passant une ou deux matinées à la bibliothèque du Conservatoire. Je pourrais alors vous paraître un puits de science, et peut-être aujourd'hui offrir à vos admirations les noms divins des Campra et des Labretèche; mais comme je soupçonne fortement que ce serait peine perdue, je m'en tiendrai à l'opinion que j'en avais en 1780. Tout ce que je vous dirai donc de ces trois *maîtres de chapelle*, c'est qu'ils étaient à peu près contemporains de Lulli, et que dans le monde on ignorait complétement leur existence.

Du temps de Rameau, il y eut quelques hommes qui furent connus et peut-être applaudis de leurs contemporains, mais dont les noms ne sont pas restés dans la mémoire de leurs neveux, entre autres un certain Roger, dont parle quelquefois Voltaire dans sa correspondance; il est vrai que c'est pour s'en moquer. Il ne faut pourtant pas confondre avec ces noms à jamais éteints celui de Mondonville, élève de Rameau, qui fut surintendant de la musique de *Louis XV*, et donna avec succès plusieurs opéras, que Gluck vint engloutir avec tous ceux qui avaient précédé les siens.

Lorsque Gluck eut quitté la France, Vogel, un de ses élèves, fit un *Demophon* dont l'ouverture seule nous est restée. Pour se consoler de la chute de son opéra, il s'entoura de je ne sais combien de bouteilles de vin, et mourut au milieu d'elles, après les avoir toutes bues.

Lemoine, élève de Piccinni, fut plus heureux, et se fit avantageusement connaître par sa *Phèdre* et sa *Jephté*.

C'est ici le moment d'indiquer un nouveau genre introduit au grand Opéra par Grétry: je veux parler de ces ouvrages d'un *mezzo carattere* dont l'Italie lui avait fourni quelques modèles, et qui convenaient si bien à la nature de son talent, tout d'esprit, de grâce et de sentiment. Gluck ne fut pas plus tôt parti, que Grétry se hâta de prendre, non pas sa place, il n'y a jamais prétendu, mais une très belle place à côté de la sienne. Sa *Caravane* et son *Panurge* eurent un long et brillant succès, et offrirent à Lays l'occasion, que ne lui avaient pas donnée complétement les opéras de Gluck, de développer sa belle voix et son talent de chanteur. Ce genre fut immédiatement imité par Lemoine avec ses *Prétendus*, continué plus tard par Grétry lui-même avec *Anacréon*, par Cherubini avec *Anacréon chez lui*, et toujours avec Lays, et enfin consacré par Rossini avec son charmant *Comte Ory*.

Voyons maintenant quels sont les moyens dont tous ces compositeurs purent disposer pour l'exécution de leurs œuvres, soit sur la scène, soit dans les orchestres.

Au milieu d'un assez grand nombre de chanteurs qui eurent auprès de leurs contemporains une vogue plus ou moins méritée, j'en vois saillir deux qui me paraissent dépasser prodigieusement leurs rivaux. Leur réputation, il est vrai, ne fut point *européenne ;* mais il n'y en avait pas alors de cette espèce : l'enthousiasme musical n'était pas assez général pour que les virtuoses entreprissent ces voyages que nous leur voyons faire aujourd'hui d'une manière si triomphante et si fructueuse. Les nôtres se contentèrent donc des applaudissements de leurs compatriotes et des suffrages des étrangers qui vinrent les entendre à Paris.

La fin du règne de Rameau avait vu paraître un homme *sorti d'une maîtrise d'enfants de chœur,* possédant une admirable voix de ténor, et que la cour et la ville se disputaient ; il s'appelait Jéliotte. Il avait débuté à l'Opéra ; mais ne trouvant pas dans la musique qu'on y exécutait alors l'occasion d'employer le talent qu'il avait acquis *dans un voyage en Italie,* il cessa d'y être attaché, pour se livrer tout-à-fait à la haute société qui le recherchait, et dont il faisait les délices. Tous les mémoires du temps parlent de lui, non seulement comme d'un chanteur au-dessus de tout ce qu'on avait encore entendu, mais comme d'un homme d'esprit et de bonne compagnie. — J'eus une occasion assez singulière d'acquérir une notion précieuse sur sa manière de chanter. Richer, chanteur qui a eu aussi sa réputation, laquelle finissait quand Garat commença la sienne, se trouvait un jour dans une réunion d'artistes dont je faisais partie. On vint à parler de Jéliotte, et comme aucun de ceux qui étaient présents ne l'avaient entendu, on pria Richer de vouloir bien donner à la société quelque idée de sa manière de chanter. Richer se rendit au vœu des convives. Il me serait difficile de peindre la surprise générale : chacun se regardait, et tous en même temps nous nous écriâmes : « Eh mais ! » c'est du *Crescentini !* » Et quand Richer ne fut plus là, « Pourquoi donc, nous demandâmes-nous, Richer n'a-» t-il pas fait usage de la méthode de son maître ? »

Je fus témoin et quelque peu acteur dans une scène à peu près semblable, à l'occasion de Lays : c'était chez M. Roger, spirituel auteur de quelques jolies pièces. La réunion avait pour but l'essai de quelques morceaux d'un opéra-comique que Nicolo faisait avec notre amphitryon, et où Martin avait un rôle. Celui-ci venait de nous raconter « comme quoi, dans son jeune âge, il s'était senti pé» nétré d'admiration pour le talent de *monsieur Lays ;* » comme quoi il poussait sa vénération pour lui jusqu'à le » suivre quelquefois dans les rues le chapeau bas, et sans » oser lui adresser un mot, » et tout cela nous était conté de ce ton lourdement fat qui signifiait évidemment que cette vénération s'était bien évanouie depuis que le *célèbre Martin* avait fait oublier *monsieur Lays.* Quelqu'un lui demanda cependant de chanter un de ces morceaux que Lays chantait si bien, et de le chanter *comme lui.* Martin ne se fit pas prier, et l'imitation nous parut en effet si parfaite, que loin d'en rire, comme il s'y attendait sans doute, nous l'écoutâmes avec un très grand intérêt. Déconcerté de notre sérieux, le chanteur s'arrête : « Allez » donc, Martin, allez donc, m'écriai-je ; vous l'imitez si » bien que c'est un charme de vous entendre. » Martin me regarda avec ce ricanement qui lui était familier, et les choses en restèrent là.

Ce grand chanteur (c'est de Lays que je parle, et l'on pourrait s'y tromper, car enfin Martin aussi a été *un grand chanteur*), Lays donc avait une de ces voix que nous nommions *concordant*, et que les Italiens appellent *baritono ;* c'était aussi la voix de Martin : c'est la plus belle voix humaine ; entre le ténor et la basse, elle réunit souvent tout le charme de l'une et toute la puissance de l'autre. Sa méthode était ce qu'avait probablement été celle de Jéliotte, qu'il n'avait pourtant point connu, et en partie celle que Crescentini est venu nous faire admirer plus tard : un prodigieux développement de la voix, sans cris et sans efforts, un art de respiration qui passe toute idée, et qui fait de la voix humaine un magnifique instrument à *archet ;* une articulation verbale qui est presque déjà de la musique, et une articulation musicale qui dit cent fois plus de choses que la parole. Mais là s'arrête la comparaison ; cette vocalisation italienne si facile et si brillante, cette expression passionnée qui vous tire les larmes ou vous fait frémir, il ne fallait pas les demander à Lays. Mais aussi pourquoi demander à un homme tout ce que l'humanité peut produire ? Quand un artiste a fait dix pas, vingt pas de plus que ses prédécesseurs, pourquoi lui reprocher de n'en avoir pas fait trente et quarante. Est-il raisonnable, est-il juste de le comparer avec ceux qui l'ont suivi, qui ont profité de ses exemples, qui sont partis du point qu'il avait su atteindre quelquefois seul et sans précédents ? Car enfin Lays n'avait point voyagé et n'avait pas entendu Jéliotte. C'est en lui-même qu'il a puisé toutes les facultés dont il a fait usage ; il a deviné l'art ; il a été modèle et n'en eut jamais. Aucun chanteur, au reste, n'a poussé plus loin sa carrière musicale ; il a été pendant près de cinquante ans en activité, à l'Opéra comme acteur, à la chapelle impériale comme chanteur, au Conservatoire comme professeur.

La musique française n'avait donc compté, avant l'époque des concerts de Garat, que deux chanteurs de premier ordre, Jéliotte et Lays. Ce n'est guère, dira-t-on. Mais si l'on veut se rappeler qu'il n'y avait d'autre école de musique en France que les maîtrises d'enfants de chœur ; que ces écoles formaient en effet d'excellents musiciens, et quelquefois même de fort bons compositeurs, mais ne se chargeaient pas d'enseigner les finesses et les grâces du chant, dont n'avait aucun besoin l'exécution des morceaux que l'on chantait à l'église, presque tous d'ensemble et d'un genre sérieux et grave ; si l'on veut considérer en outre que le petit nombre de ces enfants qui se destinaient uniquement à la musique, apportaient des maisons où ils avaient été élevés des idées religieuses, et puisaient ensuite dans le monde des préjugés d'un autre genre qui les éloignaient également du théâtre ; si l'on veut joindre, à ces motifs déjà si puissants, la difficulté qu'il y a toujours et partout de trouver réunies dans le même individu toutes les qualités qui font le bon chanteur : la voix, qui est si rare ; son étendue, sa flexibilité, cette faculté de la produire et de l'accentuer de manière à charmer l'oreille et remuer l'âme, toutes choses, croyez-moi, qui ne se donnent pas, et que le travail perfectionne tout au plus, quand la nature en a fait don ; si l'on veut ensuite se transporter en Italie à la même époque, cette Italie qui s'était occupée de musique plus de cent ans avant nous, ce pays, non pas des plus belles voix peut-être, mais des voix les plus étendues et les plus faciles, on y trouvera trois chanteurs de premier ordre : Marchesi, Viganoni, Mandini. Si l'on jette enfin un coup d'œil en Allemagne, qu'y trouvera-t-on ?... Personne, pas même aujourd'hui... Convenez donc alors que la France n'était pas si mal partagée.

Il y a encore eu deux hommes qui ont fait parler d'eux dans les derniers temps dont je parle : c'étaient Chéron et Rousseau, tous deux à l'Opéra. Chéron, magnifique basse-taille et chanteur médiocre, se retira du théâtre d'assez bonne heure ; Rousseau, délicieux ténor et chanteur agréable, mourut fort jeune.

Quant aux femmes, d'après l'organisation des écoles, elles devaient nécessairement manquer, et elles manquèrent en effet partout. Au grand Opéra, on avait cité mademoiselle Fel comme une très belle voix, mademoiselle Arnould comme une très bonne actrice. Il y eut depuis madame Sainte-Huberti et mademoiselle Maillard. Madame Sainte-Huberti, que je n'ai pas entendue, a fait des enthousiastes, particulièrement dans le rôle de la *Didon* de Piccini. Mademoiselle Maillard, que j'ai entendue, n'a jamais que je sache enthousiasmé personne.

A l'Opéra-Comique, on n'avait connu, comme *cantatrice*, que mademoiselle Renaud, grande et jolie statue, qui s'avançait sur le bord de la scène, et, les mains croisées sur le ventre, chantait *la Fauvette* et *Comme un éclair*, deux airs que Grétry avait notés pour elle. — « Mademoiselle Renaud a-t-elle chanté *Comme un éclair?* demande à son voisin un spectateur en retard et s'essuyant le front. — Non, monsieur, répond le voisin, elle a chanté comme un cochon. » Ce voisin était assurément un homme de bien mauvaise humeur : mademoiselle Renaud ne chantait jamais mal, mais ne chantait jamais mieux ; c'était un charmant gosier, que Vaucanson eût pu imiter si on l'en avait défié.

Mais, va-t-on me dire, comment Gluck, comment Grétry pouvaient-ils être exécutés avec de pareils interprètes ? Ne les plaignez pas trop : madame Sainte-Huberti et mademoiselle Maillard, Rousseau et Chéron, *jouaient* Gluck à l'Opéra, comme on *chantait* Corneille au Théâtre-Français ; et Molé et Contat n'ont jamais interprété Marivaux avec plus de grâce et de finesse, que n'en mettaient à l'Opéra-Comique Clairval et Granger, madame Dugazon et mademoiselle Saint-Aubin dans l'exécution des œuvres de Grétry. Les auteurs trouvaient cela bon, et le public était enchanté... Que voulez-vous ? chaque chose a son temps. Heureux les temps qui trouvent *quelque chose*, et *des hommes* pour le mettre en œuvre.

La partie instrumentale, qui n'était point enseignée dans les maîtrises, livrée par conséquent au zèle particulier de quelques artistes studieux qui en donnaient des leçons, avait nécessairement fait des progrès plus lents. Mais à l'époque où nous en sommes, c'est-à-dire au temps qui suivit Gluck, cette partie si essentielle au développement de l'art musical, fut tout-à-coup saisie d'une prodigieuse émulation par l'introduction en France des premières symphonies de Haydn. L'effet que Gluck avait produit sur la scène, Haydn le produisit au sein des orchestres. Les musiciens instrumentistes se réunirent pour étudier ces admirables compositions ; et comme la *franc-maçonnerie* était alors dans toute sa ferveur, c'est sous le nom de *Loge olympique* que leur réunion eut lieu. Bientôt le public fut admis à les entendre, et l'enthousiasme fut universel.

Il n'en fallait pas davantage pour donner un grand et rapide essor au talent des instrumentistes. L'homme, et l'artiste surtout, a besoin du suffrage public, pour se livrer à un travail assidu et profond. Tant qu'il reste inconnu et confondu dans la foule, il ne fait que tout juste ce qu'il faut pour vivre ou pour remplir un devoir. Montrez-lui la gloire en perspective, il fera des prodiges, dût-il en mourir.

Les concerts spirituels, ainsi nommés parce qu'ils n'avaient lieu que dans la semaine sainte, temps où les théâtres étaient fermés, et dans lesquels on n'exécutait que des morceaux de musique sacrée ou instrumentale, eurent alors un grand éclat. Le sublime *Stabat* de Pergolèse, que rien ne pourra faire oublier, quoi qu'on fasse, avait été jusque là presque l'unique but du concert ; mais les *symphonies* d'Haydn et les *concertos* des virtuoses ne tardèrent pas à y partager l'attention et les applaudissements de la foule. J'ai connu un abbé, bon musicien, mais fort dévot, qui donnait chaque jour de la semaine sainte son petit écu pour entendre la symphonie d'Haydn qui ouvrait toujours le concert, et se retirait aussitôt qu'elle était finie.

C'est là enfin que se firent connaître tant d'instrumentistes qui avaient déjà poussé leur art à un très haut degré de perfection à l'époque de la création du théâtre Feydeau et de l'arrivée de Cherubini en France : les Viotti et les Jarnowick sur le violon, les frères Duport sur le violoncelle, Lebrun et Duvernoy sur le cor, Salentin sur le hautbois, Hugo sur la flûte, Michel sur la clarinette, Ozi sur le basson.

Mais nous allons bientôt voir paraître le plupart de ces artistes sur un théâtre encore plus digne d'eux ; et c'est un des plus étonnants chanteurs qui aient jamais charmé l'oreille des hommes, qui va leur ouvrir cette nouvelle et magnifique carrière en leur faisant partager sa gloire et son immortalité.

J. M. P.

Correspondance particulière.

Bologne. — Depuis fort long-temps, le Conservatoire de musique de Bologne, connu sous le nom de *Lycée*, n'offrait plus de distribution de prix à ses élèves. Rossini, en acceptant les fonctions honoraires qui lui donnent la haute main sur le *Liceo comunale di Musica in Bologna*, a ressuscité cet ancien et utile usage, et au mois de juin dernier il y a eu concert et distribution de récompenses sous la direction de l'illustre maestro. Le cardinal-archevêque de Bologne remettait lui-même les prix aux lauréats. Dans le concert, on a remarqué, parmi les jeunes talents qui semblent destinés à quelque avenir, le violon Gaiba, de Bologne ; la flûte Luigi Vola, aussi de Bologne ; et le basson Carolini, d'Imola. L'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, et l'introduction du *Siége de Corinthe*, ont été plus que passablement exécutés par les élèves du Lycée. Cette solennité a offert une remarque que présente du reste l'examen de tous les conservatoires d'Italie aujourd'hui, c'est que la musique instrumentale y a pris le dessus sur la musique vocale, laquelle est médiocrement étudiée et exécutée, les professeurs se plaignant généralement de l'absence des voix.

Rossini, qui se voue avec un noble désintéressement aux progrès de cette institution, laquelle commence déjà à porter des fruits depuis qu'il s'en occupe, a été reçu par les acclamations les plus vives de toute l'assemblée. Le grand maestro vient de mettre à l'étude au Lycée le grand *Requiem* de Mozart. Ce fait, comme une foule d'autres exemples que l'on pourrait citer, prouve une chose fort curieuse, c'est que de nos jours les grands maîtres allemands sont de plus en plus introduits dans les études des conservatoires d'Italie, et que ce sont les compositeurs les plus haut placés, Rossini, Mercadante, Vaccai, etc., qui prennent cette initiative.

Parmi les professeurs du Lycée musical de Bologne, il en est un qui, par son organisation d'élite, semble appelé à un avenir plus élevé que le professorat : c'est le jeune maestro Stefano Golinelli, pianiste et compositeur fort remarquable. Ce jeune virtuose, dont l'éducation *pianistique* s'est faite sans maître, a acquis le talent d'exécution le plus distingué qui soit aujour-

d'hui en Italie. Il possède un profond sentiment musical uni à un doigté d'une agilité extrême, et il a dans le style le plus véritable sentiment de la mélodie italienne. Les compositions de Stefano Golinelli sont déjà aussi recherchées qu'estimées en Italie. Espérons que ce jeune artiste, qui promet à sa patrie l'un de ses plus brillants instrumentistes, obtiendra bientôt, hors de la sphère où le professorat le retient encore, des succès que, sous le double rapport de composition et d'exécution, il est si digne d'obtenir.

Venise. — Long-temps après les principales grandes villes d'Italie, Venise vient enfin d'exécuter le *joli Stabat* de Rossini. La première exécution (exécution est le mot) a eu lieu à la *Fenice*, la seconde et la troisième au théâtre *San-Benedetto*. Les soli ont été fort médiocrement chantés; l'orchestre et les chœurs seuls ont été plus dignes d'une audition publique. Plusieurs des notabilités musicales de Venise, parmi lesquelles nous citerons MM. Perrotti et Fana, avaient dirigé les répétitions, et ce n'est que le manque absolu de chanteurs qui a pu empêcher l'exécution d'être digne des hommes distingués qui avaient pris la résolution de faire entendre le *Stabat* à Venise.

Au reste, le théâtre de la Fenice, fort rempli à la première représentation, m... l'intérêt de curiosité que cette œuvre faisait naître dans le public. Mais nous ne croyons pas que le résultat ait répondu à l'expectative. Le *Stabat* de Rossini, qui ne prétend pas à produire un effet de recueillement, n'a donc pas obtenu à Venise les applaudissements qu'on semble avoir accordés à cette œuvre dans d'autres villes du Nord. Du reste, nous avons pu observer que la presque majorité des notabilités musicales de l'Italie jugent la nouvelle publication de Rossini avec une extrême sévérité et sont bien loin d'y trouver toute la science et l'expression spéciales que quelques feuilletonistes français ont bien voulu y remarquer.

Rome. — Tous les théâtres d'opéra sont muets. Les sociétés musicales sont rompues, les salons fermés. Un célèbre artiste, qui avait ouvert tout l'hiver dernier un salon fort suivi dans la ville papale, vient d'en partir. Ferdinand Hiller se rend en Allemagne par Venise et Milan. Pendant son séjour à Rome Hiller y a fait exécuter beaucoup de musique allemande, et a fait entendre aux dilettanti, et même à beaucoup d'artistes, une foule de morceaux qui étaient absolument inconnus aux uns ou étrangers par l'exécution aux autres. Il a lui-même composé, outre les choix qu'il faisait parmi les maîtres en vogue, plusieurs chœurs allemands, qu'il faisait exécuter par une société de dilettanti qu'il dirigeait. Ce genre de musique était, avant cette époque, entièrement nouveau à Rome.

Pendant son séjour à Rome, Ferdinand Hiller s'est livré à de fortes études sur la musique de la chapelle Sixtine. La bienveillante amitié que lui a témoignée le célèbre Baini, directeur de la chapelle pontificale, lui a été fort précieuse dans ses études et dans ses travaux. Hiller a composé, en outre de sa musique profane pour piano, chant et orchestres, plusieurs morceaux de style religieux à la Palestrina. Les dernières compositions qu'Hiller rapporte d'Italie sont sans doute appelées au même succès qu'obtint et obtient encore par toute l'Allemagne son bel oratorio *de la Destruction de Jérusalem*.

On s'occupe beaucoup, dans le monde de Venise, des chansonnettes vénitiennes (*canzonette*) que vient de publier le maestro Antonio Buzzola, auteur de plusieurs opéras qui tous ont réussi. Ces *canzonette*, réunies sous le titre général de *Serata a Lido*, unissent à une facilité mélodique tout italienne un esprit et une finesse de déclamation toute française. Il est fâcheux que les paroles, en dialecte vénitien, de ces délicieuses productions, soient pour ainsi dire intraduisibles, tant leur verve et leur mérite consistent plutôt dans l'expression que dans l'idée, sans quoi nous eussions fait les lecteurs de la *Revue musicale* juges du singulier mérite original des charmantes *canzonette* du maestro Buzzola.

C'est du reste une observation qui n'est pas sans intérêt à faire qu'à mesure que l'Italie voit s'évanouir toutes ses grandes traditions musicales, son style, ses écoles et ses conservatoires, on puisse retrouver dans quelques villes qui ont un caractère tranché, ce genre de compositions toutes nationales encore cultivé avec verve et esprit par quelque intelligence de choix. Naples et Venise ont toujours leurs *canzonette*, qui, suivant l'expression d'un maestro célèbre, apparaissent annuellement comme les fleurs du printemps. Celles de Buzzola seront un jour précieusement recueillies, si, comme toutes les autres branches de l'art, la musique légère, bouffe, populaire, doit aussi périr un jour en Italie.

Milan a eu une saison fort insignifiante à la Scala pendant tout le printemps. Les virtuoses étrangers abondent dans cette capitale lyrique, et c'est un encombrement d'artistes qui ne serait en résumé pas un mal s'il tournait au profit de l'art; mais par malheur il n'en est pas ainsi, et ce ne sont pas, pour la plupart, les sujets destinés au plus brillant avenir qui émigrent ainsi. Les agents correspondants, impresarii, sont accablés par les lettres de recommandations, les visites, les sollicitations de ces nouveaux venus, et les artistes italiens se révoltent, non sans quelque raison, contre cette invasion étrangère. En définitive, il n'y a guère que les femmes qui parviennent à se caser en Italie, et les hommes qu'un faux amour-propre y retient, y végètent, jusqu'au moment où ils retourneront à Paris, parler et faire parler du succès.... qu'ils n'ont pas obtenu.

P. S. M. Dormoy, directeur du Théâtre-Italien de Paris, et son conseiller intime, le maestro Tadolini, sont passés à Milan.

NOUVELLES.

*** Les funérailles de M. le duc d'Orléans seront célébrées l'un des premiers jours du mois prochain. En attendant, le corps du prince sera exposé au palais des Tuileries. Une marche instrumentale et spéciale sera composée pour la translation de la dépouille mortelle à l'église métropolitaine. M. Auber, directeur du Conservatoire, est chargé de cette composition.

*** Il n'y aura cette année aucune fête publique pour les anniversaires des journées de juillet.

*** Il y a eu relâche à tous les théâtres de Paris mercredi et jeudi : les théâtres secondaires seulement ont joué vendredi et samedi.

*** La députation de l'Institut qui devait se rendre à Liége pour l'inauguration de la statue de Grétry, a décidé spontanément qu'elle n'irait pas. Il est même possible que les fêtes qui devaient être présidées par LL. MM. le roi et la reine des Belges n'ayent pas lieu.

*** La fatalité vient d'établir un rapprochement bien terrible entre les deux loges d'avant-scène de l'Opéra qui toutes deux sont condamnées à rester long-temps vides. L'une appartenait à M. Aguado, l'autre à M. le duc d'Orléans. A l'époque du mariage du prince, il y avait eu échange de loges entre les titulaires qui tous deux devaient finir si cruellement.

*** Le grand opéra en cinq actes, *Charles VI*, dont les paroles sont de M. Casimir Delavigne, et la musique de M. Halévy, entrera en répétition le 15 du mois prochain.

*** On vient de mettre à l'étude un acte d'*Alceste*, de Gluck, et non l'opéra tout entier.

*** Barroilhet a obtenu au Havre un immense succès dans *Guillaume Tell*, et surtout dans *la Favorite*.

*** M. Delahaye, le jeune ténor dont les débuts à l'Académie royale de musique ont eu un certain éclat, vient de contracter avec le théâtre de Lyon un engagement de six mois, à partir du 1er novembre prochain.

*** Mademoiselle Méquillet s'est fait entendre à l'Opéra cette semaine; et à la suite de cette audition, un engagement de trois ans a été signé par la cantatrice.

*** Le second début de M. Espinasse aura lieu probablement la semaine prochaine dans *les Huguenots*.

*** Le ténor Wermeulen, qui a rompu son engagement avec l'Opéra, en a contracté un autre avec le théâtre de Gand.

*** Mademoiselle Fanny Elssler est incessamment attendue à Paris.

*** Mademoiselle Albertine, l'ex-danseuse de l'Opéra, vient d'être engagée au théâtre de Vienne en Autriche.

*** M. Meyerbeer a souscrit pour 200 fr. au monument de Cherubini.

*** Le comité de l'association des artistes dramatiques a envoyé cent francs aux dames patronesses qui ont donné un concert dans les salons de M. le colonel Thorn, au bénéfice des chanteurs allemands.

*** La polémique relative au texte des chansons allemandes mises en musique par Liszt, a encore continué. Voici la lettre adressée par le célèbre artiste au *Charivari*, qui avait reproduit

des paroles citées par un autre journal, auquel un sentiment de convenance empêchera toujours Liszt de répondre directement :

« Monsieur le Rédacteur,

» Je saisis avec empressement l'occasion que vous m'offrez de donner un démenti formel aux niais mensonges dont quelques personnes qui m'honorent de leur malveillance ont beaucoup trop occupé le public.

» Non, monsieur, je n'ai point mis en musique, je n'ai ni *patroné*, ni *propagé*, ni *fait chanter*, pour me servir exactement des termes de votre correspondant de l'autre côté du Rhin, la chanson que vous citez « *Frédéric, le héros avec son armée* ; »

» Je n'ai pas non plus ni composé, ni *patroné*, ni *propagé*, ni *fait chanter* « *Le Hussard de l'an XIII ou de l'an XIV*, » pas même « *Gentil Hussard*, » que je sache !

» N'en déplaise donc à votre correspondant de l'autre côté du Rhin, qui se dit *témoin auriculaire*, il a mal entendu, voire même mal lu et mal traduit.

» Cela est incontestable, pièces et preuves en main.

» Veuillez bien, monsieur, insérer ces quelques lignes dans votre prochain numéro, et retourner, en même temps, dans toute son intégrité, à votre correspondant, le proverbe dont il a si singulièrement abusé contre moi : « *Tout mauvais cas est niable*. »

» C'est le meilleur conseil que je sois à même de lui donner.

» Agréez, monsieur, etc.

» F. Liszt. »

*** M. Spontini vient d'obtenir du roi de Prusse la permission de revenir en France. S. M., en autorisant le départ de M. Spontini, a voulu néanmoins que les titres et pensions accordés par la Prusse au célèbre compositeur lui fussent conservés. M. Spontini va désormais se fixer à Paris.

*** Alexandre Batta, le célèbre violoncelliste, qui est à Paris en ce moment, doit partir prochainement pour l'Allemagne. Il donnera plusieurs concerts, et séjournera quelque temps à Spa, Ems, Wisbaden, Baden-Baden ; il se rendra ensuite à Munich, Vienne et Berlin.

*** M. Hippolyte Arnaud, l'un de nos chanteurs de salon le plus en vogue, poursuit le cours de ses succès dans les provinces méridionales. A la suite de brillants concerts donnés en différentes villes, et entre autres à Grenoble et à Lyon, M. Hippolyte Arnaud s'est associé un violon de premier ordre, M. Dubois, pour enchanter l'élégante société réunie à Vichy. Tous deux ont obtenu les plus légitimes applaudissements. Encore quelque temps, et M. Hippolyte Arnaud sera rendu aux salons de Paris : seulement, pour échapper aux inconvénients de l'homonyme, ce spirituel artiste ne se produira désormais dans le monde musical que sous celui de Beumès. Par ce moyen, force sera au public de rendre justice à qui de droit, et d'éviter les méprises.

*** Un solo de flûte et une fantaisie à grand orchestre sur l'opéra de *la Favorite* seront, pour ce soir, à la salle Vivienne, l'occasion d'applaudir doublement le talent de MM. Forestier jeune et Blitetsky.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*, 16 juin. Les artistes et amateurs de la ville de Toulouse viennent de payer leur tribut d'admiration à la mémoire de Cherubini, de cet illustre maître dont l'art musical déplore la perte récente. C'est au milieu d'un concours nombreux que le *Requiem* à quatre voix de ce célèbre compositeur a été exécuté, le 16 juin, à l'église de la Daurade. M. Alex. Piccini, directeur du conservatoire de cette ville et président de la commission chargée de l'organisation de ce service, s'est empressé de contribuer à l'éclat de cette solennité par le concours de son talent; ayant créé cette messe à la Chapelle royale sous les yeux mêmes du maître, il en possède toutes les intentions. Les jeunes élèves de l'école ont parfaitement chanté les parties de *soprani*. L'orchestre, dirigé par M. Becquié, et composé d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs, a exécuté cette œuvre d'une manière remarquable.

*** *Rouen*, 1er *juillet*. — Les sœurs Milanollo ont donné ici un brillant concert, qui doit être suivi d'un second.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Les répétitions du festival du 21 juillet se poursuivent ; le nombre des chanteurs et des cantatrices, amateurs inscrits, augmente chaque jour; trois fois par semaine ils se réunissent aux Augustins, où se font les études préparatoires des chœurs et des morceaux d'ensemble, sous la direction de M. Lintermans. Les grandes villes de la Belgique ont offert d'elles-mêmes de participer à cette fête, qui aura ainsi un double caractère artistique et national. On espère y entendre M. Géraldy, qui chantera la belle scène avec chœurs de *Semiramide* ; M. Artot exécutera, dit-on, un morceau de sa composition : ce seront les seuls solos du concert.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 30.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 24 juillet 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

FESTIVAL GRÉTRY

CÉLÉBRÉ A LIÉGE.

En fait d'hommages rendus au génie, comme en fait de justice humaine dans toutes ses applications possibles, politiques, judiciaires, littéraires et artistiques, mieux vaut tard que jamais. Pénétré de la vérité du vieil adage, nous avons regardé comme un devoir de nous rendre à Liége pour assister au festival célébré en l'honneur de Grétry. Personne n'avait oublié qu'à une certaine époque la ville natale du célèbre compositeur ne s'était pas empressée de lui témoigner vivement ses sympathies.

Peu de temps après que l'auteur de *Richard* eut rendu le dernier soupir, M. Flamand Grétry, son neveu et son héritier, écrivit au préfet du département de l'Ourthe et au maire de la ville de Liége pour leur annoncer qu'il faisait hommage à cette cité du cœur de l'artiste fameux auquel elle avait donné le jour. Qui doutait qu'une pareille proposition dût être accueillie avec reconnaissance? La réponse se fit attendre, néanmoins; six mois après seulement, le maire de Liége, répondant à une seconde lettre écrite dans le même sens, invita M. Flamand à lui adresser le cœur de Grétry *par le courrier*, ajoutant *qu'il en serait donné décharge*. Le donateur, blessé du peu de convenance de pareilles formes, prit le parti de considérer l'offre qu'il avait faite comme non avenue; il éleva à ses frais un monument où il déposa les restes de Grétry, et dont l'inauguration eut lieu avec une certaine solennité le 15 juillet 1816.



Au récit que firent les journaux des détails de cette cérémonie, la ville de Liége se repentit de son indifférence. Soit qu'elle eût véritablement le regret d'être privée du précieux dépôt qu'on lui avait offert, soit que son amour-propre seul en souffrît, elle prit cette fois l'initiative, et demanda qu'on lui fît, *par la diligence*, l'envoi de la boîte qui renfermait le cœur de Grétry. M. Flamand ne répondit pas à cette seconde et inconvenante missive. Cinq ans s'écoulèrent encore sans qu'il entendît parler d'aucune nouvelle réclamation. Enfin, au mois de juillet 1821, il reçut une lettre d'une personne qui se disait autorisée à retirer le dépôt, et qui priait qu'on lui en fît la remise. Plus que jamais, M. Flamand persista dans son refus. Le débat qui s'ensuivit fut porté devant les tribunaux; enfin, après plusieurs décisions prises en sens opposé, gain de cause fut donné à la ville de Liége par un arrêt de la Cour royale qui la mit en possession du dépôt que M. Flamand lui avait précédemment offert. Des commissaires belges vinrent à Paris prendre livraison de la boîte qui renfermait

le cœur de leur illustre compatriote. Des fêtes brillantes les attendaient à Liége. Un char de triomphe avait été préparé pour porter le cœur de Grétry; la maison où était né ce compositeur était ornée extérieurement; il y eut un concert exécuté par trois cents musiciens, représentation d'une pièce de circonstance sur le théâtre de la ville, bals, feux d'artifice. Les fêtes données à cette occasion durèrent trois jours : comme elles avaient attiré beaucoup d'étrangers, des médisants prétendirent qu'on avait fait de cette solennité une question d'octroi plutôt que de reconnaissance nationale.

Dimanche dernier, des convois contenant les personnes invitées aux fêtes de Liége sont partis en même temps de Bruxelles, de Gand, de Bruges et d'Anvers : un des ministres et des autorités brodées sur toutes les coutures se trouvaient dans celui de la première de ces villes; toutes les voitures étaient décorées de drapeaux aux couleurs nationales. Ce voyage ne fut marqué par aucune particularité curieuse, si ce n'est le discours d'un bourguemestre de village qui vint haranguer le ministre à la tête de son conseil communal, dont les membres ne ressemblaient pas mal aux *notables de l'endroit*, célèbres à l'Opéra-Comique. L'éloquence municipale s'écoula sans autre obstacle que l'embarras de l'orateur; mais quand le ministre voulut répondre, des détonations de boîtes auxquelles le signal avait été maladroitement donné, coupèrent la parole à l'excellence, qui fit de vains efforts pour surmonter le bruit. Le ministre ne put s'empêcher de rire, et chacun l'imita.

L'aspect qu'offrait en ce moment la ville de Liége est inaccoutumé. La circulation dans les rues était quadruplée, les hôtels étaient encombrés; chaque chambre était transformée en un dortoir, attendu l'obligation où se voyaient les premiers locataires d'accorder l'hospitalité à des amis sans asile; de moins favorisés couchaient dans les corridors.

La musique a été pour peu de chose dans les réjouissances du premier jour. Une harmonie militaire a joué pendant une partie de la soirée sur une des places publiques; un bal a été donné dans la salle de spectacle, et tous les édifices publics ainsi que les maisons particulières ont été illuminés. Le lendemain a eu lieu la cérémonie de l'inauguration. A midi, les personnes invitées à faire partie du cortége étaient réunies à l'Hôtel-de-Ville; elles se sont mises processionnellement en marche à un signal de vingt et un coups de canon tirés de la citadelle. Toutes les autorités civiles et militaires marchaient en tête; au centre se trouvait le bourguemestre portant le cœur de Grétry enfermé dans un vase d'argent; les artistes marchaient autour de ces précieux restes, et si ce n'était pas le groupe le plus resplendissant de broderies, ce n'était pas non plus le moins intéressant. On y remarquait MM. Fétis et Daussoigne, directeurs des Conservatoires de Bruxelles et de Liége; Liszt, qui était venu exprès de Paris pour assister à cette fête; Artôt, Massart, deux de nos meilleurs violonistes; M. Geefs le statuaire, auteur du monument, des peintres, des littérateurs, etc. Venaient ensuite des députations de différentes sociétés musicales du pays, puis enfin le gros des invités.

Les rues par lesquelles devait passer le cortége avaient été décorées avec goût. De jeunes arbres, coupés dans la forêt voisine, étaient plantés de distance en distance, et formaient de longues lignes de verdure, qu'interrompaient seulement des trophées de drapeaux et des inscriptions en l'honneur de Grétry. Le peuple formait une double haie vivante aux deux côtés des rues; toutes les fenêtres étaient garnies de spectateurs et de spectatrices; c'était un spectacle curieux. Le cortége, précédé d'un corps de musique qui faisait entendre des morceaux d'un caractère grave, analogue à la circonstance, arriva sur la place où l'on a élevé la statue. Des siéges pour environ trois mille personnes étaient rangés dans une enceinte réservée, à l'une des extrémités de laquelle une tribune, destinée au roi et à la reine, était, en l'absence de LL. MM., occupée par un ministre et par les premières autorités de la province. A l'extérieur, se trouvait un peuple nombreux, et, comme dans les rues traversées pour arriver jusque là, les fenêtres étaient encombrées. Quand tout le monde fut placé, des fanfares se firent entendre, et dans le même instant, le voile qui couvrait la statue étant enlevé, l'image de Grétry parut à tous les yeux. Il y eut un moment de silence employé à examiner le monument et à critiquer l'œuvre du sculpteur.

S'il faut l'avouer, d'après ce qui m'avait été dit de cette statue, je m'attendais à voir quelque chose de plus remarquable. Grétry est debout; d'une main il tient un papier roulé, de l'autre une plume. Rien dans la figure ni dans la pose n'indique l'inspiration; la longue polonaise qui le couvre, et qui est drapée sans goût, lui donne assez l'air d'un bon bourgeois enveloppé de sa robe de chambre. C'était peut-être la mine de Grétry; mais le statuaire doit poétiser ses modèles; il manque son but s'il se borne à imiter servilement la nature. La statue est en bronze; elle a été coulée à Liége, dans la fonderie royale de canons; elle repose sur un piédestal élevé en marbre blanc.

Après quelques instants d'intervalle, le bourguemestre se leva, déroula un volumineux cahier et lut un discours. Ce morceau littéraire est fort long; c'est tout ce que je puis en dire, car il m'a été impossible d'en saisir un seul mot. Sur dix mille spectateurs environ qui assistaient à la cérémonie, neuf mille neuf cent quatre-vingt dix-neuf ont été dans le même cas, et tout me porte à croire que l'orateur n'aura été entendu que de son plus proche voisin. Quoi qu'il en soit, j'ai applaudi de confiance, de même que ceux qui m'entouraient, persuadé qu'il n'avait été dit que d'excellentes choses. Au discours de M. le bourguemestre a succédé une cantate de la composition de M. Daussoigne, exécutée par les élèves du Conservatoire de Liége, auxquels s'étaient joints les artistes du théâtre. Malheureusement, la musique faite en plein air ne produit jamais qu'un effet médiocre, en sorte que je n'ai pas pu juger du mérite de ce morceau.

Il restait encore à placer le cœur de Grétry dans l'ouverture qu'on avait eu le soin de ménager à la partie antérieure du piédestal. Cette opération a été faite par le bourguemestre, assisté des commissaires qui étaient allés à Paris en 1828 prendre possession de ce pieux héritage, et du chirurgien qui en avait opéré l'extraction deux mois après la mort du célèbre artiste. Chacun regardait ce dernier avec intérêt; âgé de quatre-vingt-neuf ans, il est encore plein de verdeur et d'activité; il portait à la cérémonie du 18 juillet, l'uniforme des chirurgiens-majors de la garde, sous l'empire, et la décoration qui fut donnée lors de la prise de la Bastille à tous ceux qui avaient coopéré à la destruction de cette citadelle. Le cœur de Grétry a été déposé dans une urne de bronze; on y a mis également un procès-verbal de la cérémonie, plusieurs médailles et des monnaies de différents métaux. Le tout

a été solennellement déposé à la place préparée à cet effet, scellé sous un carré de marbre, et recouvert par une plaque sur laquelle on lit cette inscription : A GRÉTRY, MDCCCXLII. Pendant ce temps, une musique d'harmonie a fait entendre le quatuor de *Lucile : Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*

La cérémonie terminée, le gouverneur de la province, qui avait présidé au nom du roi à tout ce qui venait de se faire, a fait appeler MM. Liszt, Fétis et Daussoigne, leur a lu les ordonnances qui les nommaient chevaliers de l'ordre de Léopold, en leur remettant les insignes.

Le soir, les artistes du théâtre de Bruxelles ont donné une représentation de *Richard Cœur-de-Lion*, suivi d'une cantate avec chœur et danses, intitulée *Hommage à Grétry*, scène de circonstance qui a eu le tort de paraître longue et ennuyeuse à un public qui était venu certainement avec la résolution de trouver tout parfait.

La commission chargée des détails de l'organisation des fêtes a fait de vaines recherches pour trouver dans la province de Liége des membres de la famille de Grétry ; quelque pauvres qu'ils eussent pu être, on voulait les inviter à la cérémonie et leur donner en même temps des secours convenables. Il ne s'en est rencontré aucun. On a cherché alors en France, et on a fini par découvrir à Orléans le fils d'un des neveux du célèbre artiste qui porte le nom de Grétry. Ce jeune homme, qui est dans une belle position de fortune, s'est fait un devoir de se rendre à l'invitation de la régence de Liége et a assisté à toutes les fêtes où on lui avait réservé une place d'honneur.

La maison jadis occupée par Grétry a pour locataires de pauvres gens qui n'ont jamais manqué depuis trente ans d'illuminer le jour anniversaire de la naissance du compositeur à la mémoire de qui Liége vient de rendre hommage. L'illumination n'était pas pompeuse, elle se composait de quelques lampions fumeux ; mais, dans leurs plus mauvais jours, les pauvres gens n'ont pas manqué de célébrer cette fête. Il a été décidé qu'à l'avenir un pareil soin appartiendrait aux magistrats municipaux.

Le lendemain l'on a joué au théâtre *Lucie de Lammermoor*, puis ensuite le local du Casino, vaste établissement appartenant à une société particulière, s'est ouvert pour une fête de nuit, un des bals les plus brillants qui aient réuni l'élite de la société.

Le 20 juin était le beau jour de la fête, le jour destiné à la musique; en effet, Liszt, ce grand artiste qui est toujours prêt lorsqu'il s'agit d'une bonne action, avait promis de venir jouer dans le concert qui devait avoir lieu, et auquel madame Damoreau, M. Massart, devaient également s'associer. L'aspect de la salle était magnifique ; tout ce que Liége, Bruxelles, Gand et Anvers possèdent de femmes remarquables par leur beauté, par leur élégance, s'y trouvait réuni en grande toilette de bal. Chacune d'elles en entrant trouvait à sa place un bouquet, et plus tard toute cette masse énorme de fleurs est retombée sur le théâtre, tantôt par ondées, tantôt par avalanches. Liszt en a été couvert, après avoir joué le concerto de Beethoven en *mi* bémol, ainsi que sa grande et belle fantaisie sur *Don Juan*, de la manière la plus extraordinaire. Madame Damoreau et M. Massart ont eu leur part de cette distribution d'éloges embaumés.

Mais l'enthousiasme a redoublé, de même que la profusion de fleurs et de couronnes dont le théâtre était jonché, lorsque Liszt a reparu pour improviser sur deux thèmes de Grétry, entre autres celui des couplets : *Que le sultan Saladin*, dont il a tiré un parti prodigieux.

La fête s'est terminée par une sérénade exécutée par l'orchestre et les chœurs, le directeur en tête, sous les fenêtres de madame Damoreau, Liszt et Massart. Dans la somme de satisfaction générale, il y avait un sentiment de gratitude pour les commissaires qui avaient présidé à l'ordonnance de ces journées, et qui se sont distingués non moins par leur intelligence que par leur bonne grâce et leur urbanité.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Chérubini.

QUATRIÈME LETTRE.

GARAT.

Vers l'année 1780, il y avait à Bordeaux un jeune homme, appartenant à une famille connue et estimée dans la magistrature, qui n'avait rien du tout de la gravité magistrale de sa famille, que l'on ne rencontrait jamais dans les salles du Palais-de-Justice, rarement à la maison paternelle, mais fort souvent dans les lieux publics, et toujours au théâtre les jours d'opéra : ce jeune homme s'appelait Garat. Doué d'une mémoire prodigieuse et d'une étonnante faculté d'imitation vocale, il retenait un opéra tout entier, et, en sortant du théâtre, il allait en régaler les amateurs dans les salons et quelquefois dans les cafés. On donnait un soir un opéra nouveau qui excitait vivement la curiosité publique. Les jeunes gens qui n'avaient pu trouver place dans la salle, groupés sur la place du théâtre, attendaient Garat, qui avait été plus heureux, et l'entourèrent tumultueusement à la sortie, en lui demandant de leur faire entendre quelque chose de l'ouvrage qui venait d'être représenté avec succès. Garat commence... Mais s'interrompant tout-à-coup : « Je ne » puis chanter ainsi, s'écrie-t-il; vous m'étouffez, et vous » n'entendez pas. — Attends! attends! nous allons faire » ton affaire... » Et en moins de rien, au moyen de futailles vides et de quelques planches, voilà Garat juché sur un théâtre... Tout l'opéra fut ainsi chanté, airs, duos, trios, morceaux d'ensemble. « Ah! voilà un tel! s'é» criaient les spectateurs. — Voilà tel autre!... Bravo! » bravo! » Et les habitants des maisons voisines sortent en foule, et, de rue en rue, on s'appelle, on accourt, et voilà tout Bordeaux sur la place.

Cette aventure ne plut pas à la famille, qui allait prendre des mesures pour qu'elle ne se renouvelât point, lorsque Garat fut appelé par la reine Marie-Antoinette, à qui l'histoire avait été contée. Dès ce moment, Garat fut fixé à Versailles, avec le titre de *chanteur de la reine*. Lorsque Gluck avait fait un morceau nouveau, c'était Marie-Antoinette, Garat, et quelquefois un petit page de la musique du roi, nommé Plantade (1), qui en avaient

(1) Sous Louis XV, et je crois sous la surintendance de Mondoville, on établit à Versailles une école de six ou huit enfants sous le titre de *Pages de la musique du roi*. C'étaient les *enfants de chœur* de la chapelle royale, avec cette différence qu'ils ne

l'étrenne et en faisaient l'essai. — On concevra facilement que le talent de Garat fût alors absolument ignoré du public. A Bordeaux, il n'avait été connu que comme un imitateur un peu bambocheur; et, une fois attaché à la musique *particulière* de la reine, il ne convenait plus qu'il se fît entendre ailleurs que *chez la reine*.

Dans les premières années de la révolution, Garat vécut de ce qui lui restait des générosités de la reine, et sans doute aussi d'une pension de sa famille.

Sous la terreur, il fut incarcéré à Rouen comme *suspect*; mais son oncle jouissant encore alors, quoique n'étant plus ministre, de quelque influence, cette mésaventure ne pouvait aller loin; et d'ailleurs on eût eu affaire à toute la ville de Rouen, qui passait ses soirées autour de la prison pour l'entendre chanter.

Après la chute de Robespierre, il vint à Paris, et nous voici en 1795, époque où j'ai laissé le milieu de mon histoire pour vous en raconter le commencement.

La Convention avait disparu, le Directoire était installé, les deux conseils législatifs assemblés. Dans les provinces, *les honnêtes gens* s'abreuvaient du sang des *buveurs de sang*; mais à Paris, ils se contentaient de se réjouir, de danser et de chanter; et chez madame Tallien, chez madame de Beauharnais, chez madame Hainguerlot, etc., on se disputait, on s'arrachait le divin chanteur de Marie-Antoinette.

Il n'était pas de la dignité d'un homme qui avait appartenu à la personne d'une reine, et dont la famille avait marqué dans la Magistrature, dans les Conseils, et jusque dans le Ministère, de se faire payer dans des maisons *bourgeoises*. Et cependant, pour se présenter convenablement dans ces maisons, où, toutes bourgeoises qu'elles fussent, le luxe commençait à se développer avec une grande magnificence, on ne pouvait y arriver qu'en cabriolet; il fallait même que le cabriolet ne ressemblât pas à celui de tout le monde; que le cheval eût la jambe fine, et qu'un jockey bien appris retînt sa fougue à la porte de l'hôtel. Or, les bienfaits de la reine étaient depuis longtemps épuisés, et la pension de la famille n'était pas forte.

« Mon cher Garat, lui dit madame Tallien, je ne vois « qu'un moyen de vous tirer d'affaire : donnez des con« certs; doublez, triplez, quadruplez le prix des places, « et il n'y en aura pas pour tout le monde. On ne sait pas « ce que c'est qu'un concert à Paris, et il faut qu'on y « sache ce que c'est que Garat. » Le conseil était bon; il fut suivi.

Garat se garde bien de se mettre à la solde de personne; c'est au contraire lui qui paiera tout le monde. Il convient d'un prix avec l'administration de Feydeau pour la location de la salle et pour son éclairage, qu'il veut magnifique, resplendissant. Les musiciens de l'orchestre deviennent les siens; c'est lui qui les paie. Les virtuoses instrumentistes qui veulent s'y faire entendre conviendront de leur prix avec lui, et il ne marchandera jamais. Il annonce *douze concerts*: à un par semaine, en voilà pour trois mois. Toutes les loges sont louées en vingt-quatre heures, à un prix inouï, exorbitant.

Un concert d'essai est donné d'abord : c'est le chanteur Mengozzi qui en est le héros. Mengozzi a appartenu à cette troupe italienne qui s'est enfuie en 1790; il était donc déjà connu et aimé du public musicien. Sa voix est faible, mais sa méthode est pure et élégante. Il chante deux jolis morceaux de sa composition, qui sont depuis long-temps sur tous les pupitres des amateurs : *Se m'abandoni*, et *Ah! da compiangere*. Il est très applaudi, et parfaitement entendu malgré la faiblesse de son organe : voilà surtout ce dont il importait de s'assurer. Quant à l'aspect de la salle, il est ravissant. Ce fond un peu brun, qui est triste les jours de représentations théâtrales, maintenant que la salle resplendit de lumières, fait admirablement ressortir la toilette des femmes, et les beaux bras, et les belles épaules, et les plumes et les diamants, et les draperies et les chevelures. Garat circule dans tous les couloirs, paraît à la porte de toutes les loges, adresse la parole à toutes les femmes, qui s'empressent de lui répondre; on dirait qu'il est là au milieu de sa famille. Mais il a tout vu, tout examiné, tout jugé; il est radieux. Huit jours après, son premier concert est annoncé.

Ceux qui n'ont pas connu la salle Feydeau se feront peut-être difficilement une idée de l'aspect qu'elle présentait dans ces jours de grandes solennités. Si sa forme, un peu haute pour sa largeur et sa profondeur, était un défaut aux yeux des architectes, le public avait tout lieu d'en être fort satisfait; car les spectateurs, ainsi rapprochés du théâtre, et en même temps groupés plus près les uns des autres, jouissaient parfaitement bien et des effets de la scène, et de l'effet de la salle. Dans les jours de concert surtout, le théâtre, fermé au fond par une décoration circulaire, toute semblable à la partie qui lui faisait face, complétait une rotonde parfaite, coupée en deux hémicycles inégaux, le plus grand occupé par le public, l'autre par le corps de musique, disposé en amphithéâtre. Chacune des petites colonnes qui séparaient les loges était garnie d'un quinquet à réflecteur, qui non seulement portait la lumière dans les loges, mais la répandait à flots sur les trois grandes galeries qui en séparaient les rangs. Cette salle, ainsi disposée et éclairée, remplie jusqu'aux combles d'une foule animée, parée, parfumée, offrait le spectacle le plus ravissant : c'était un gigantesque bouquet, une création magique, une féerie, un rêve oriental.

Tout cela peut se décrire assurément, et la parole n'a jamais manqué aux choses de ce monde qui viennent frapper et enchanter nos yeux. Les merveilles mêmes de la création ont inspiré des expressions qui en ont reproduit la splendeur à la pensée des hommes. Mais la musique... la musique, qui, bien mieux encore que la parole, peut tout peindre et tout exprimer, qui la peindra, l'enchanteresse? qui l'exprimera jamais?... N'avez-vous pas cent fois dans votre vie éprouvé cette pénible impuissance de communiquer, de faire comprendre même le sentiment qu'elle a excité en vous dans telle ou telle circonstance, à quelqu'un qui n'en avait pas été témoin comme vous?... Vous tous, mes amis, qui avez entendu

prenaient point part aux cérémonies du culte. C'est pour leur instruction musicale que l'on réunit ces leçons et études vocales de divers auteurs italiens, dont le recueil a été publié sous le titre de *Solfége d'Italie*. Leur partie vocale à la chapelle de Versailles était renforcée et soutenue par quelques hommes qui n'étaient point, comme ceux d'Italie, condamnés à ne chanter que la partie de *soprano*, mais qui avaient assez exercé le fausset de la voix humaine pour en tirer un effet analogue à celui qu'on obtient des voix de femmes et d'enfants.

Ces hommes, ainsi que les pages de la musique, furent réadmis à la chapelle en 1815, quoique les femmes n'en fussent pas exclues, et qu'elles y fussent même en assez grand nombre. C'est M. Jadin, un des meilleurs professeurs du Conservatoire, qui fut mis à la tête de l'école des Pages.

Tout cela disparut après 1830, par la suppression *économique* qui fut faite de toute la musique de la chapelle.

la Malibran, Rubini et Lablache, essayez donc d'en donner une idée à ceux qui n'ont jamais joui de ce plaisir divin!...

Eh bien! ce Garat dont je voudrais vous entretenir, c'était à la fois et Malibran, et Rubini, et Lablache; Malibran et sa fougue, et sa passion, et son enthousiasme, et ses inspirations spontanées; Rubini et sa verve, et son expression profonde, et son aventureuse vocalisation; Lablache, non pas sa voix sans doute, mais son aplomb, sa gaieté, et jusqu'à sa singerie. C'était bien plus encore que tout cela, c'était Gluck, Cimarosa et Mozart. « *C'est la musique elle-même!* » s'était écrié Grétry. Et après avoir ébloui, stupéfait et enchanté son auditoire par tout ce que le génie musical a produit de plus audacieux, de plus brillant et de plus suave, le *même homme* se posait négligemment devant un piano, et en s'accompagnant avec deux ou trois doigts, tirait de sa voix deux ou trois notes qui venaient je ne sais d'où, qu'un ange lui apportait du ciel probablement..., et c'est ainsi qu'il se séparait de son auditoire ébahi, enchanté, enivré, et qui ne sortait de la salle que parce qu'il espérait bien y revenir huit jours après. Car c'est encore là un des traits du tableau que j'esquisse: ce public était si heureux, qu'il avait peine à quitter le lieu où tant d'enchantements venaient de l'envelopper. En attendant que la foule s'écoulât et que l'on éteignît les lumières, ce qui ne pouvait se faire promptement, les hommes, et même beaucoup de femmes qui n'avaient pas leur voiture à la porte, restaient dans la salle et parlaient de leurs plaisirs: *Eh bien! n'est-ce pas admirable? n'est-ce pas divin?*... Et puis tout à-coup la parole leur manquait, comme à moi; mais qu'importe! on en était quitte pour se répéter, comme moi; et ces mots de *divin*, d'*admirable*, circulaient long-temps et dans la salle, et dans les escaliers, et dans les rues; et tel qui n'avait pas trouvé la force de dire un mot jusque là, rentré chez lui: *Mon Dieu que c'est beau!* s'écriait-il en jetant son chapeau sur un meuble.

Mais après avoir rendu à Garat l'hommage qui lui appartient, n'oublions pas de dire qu'il n'était pourtant pas le seul qui excitât ainsi l'enthousiasme de la foule parisienne: ce sera d'ailleurs encore une occasion de le faire apprécier sous un autre rapport; car il manifesta dès lors au plus haut degré cette générosité de caractère qui le distingua dans tous les temps, et cet amour ardent pour son art, et ce respect pour ceux qui le cultivent, qu'il conserva toute sa vie.

C'est même un peu en grand seigneur qu'il en donna des preuves dans quelques circonstances. Un de ces artistes malheureux qui passent une partie de leur vie à acquérir un talent qu'ils parviennent enfin à posséder, dont ils ne peuvent douter, mais qu'ils sont pourtant dans l'impuissance de produire au même degré qu'ils le possèdent, par suite d'une invincible timidité, venait de jouer un concerto de violon qui ne lui avait pas paru faire tout l'effet qu'il en attendait. Rentré dans le foyer, cet homme se désespère, s'exagère même son mauvais succès, et se sauve en s'écriant qu'il est déshonoré, perdu. Le lendemain, contre son habitude, Garat se lève matin et est au chevet de l'artiste désolé. Il lui parle, il le rassure, il le calme; il lui dit qu'il est dans l'erreur, qu'il se rend victime d'une hallucination inconcevable, qu'il a fait le plus grand plaisir, que jamais Kreutzer ni Rode n'ont mieux joué. Il était convenu avec lui de *vingt-cinq louis*; en se retirant, il en laissa *cinquante* sur la cheminée.

Non seulement ces concerts confirmèrent et étendirent la réputation des artistes que j'ai nommés dans ma dernière lettre, mais ils furent le commencement de la célébrité d'un grand nombre d'autres. Mademoiselle de Walbonne, depuis madame Barbier, délicieuse voix, mais musicienne trop peu sûre d'elle-même; madame Molino sur la harpe, mademoiselle Candeille sur le piano; Kreutzer, dont le public ne connaissait que le talent de compositeur, et qui en développa alors un si magnifique sur le violon; Rode, élève de Viotti, bien jeune encore, mais qui ne le disputait pas moins à Kreutzer, et rivalisait quelquefois d'effet avec Garat lui-même; et enfin ce Lafont, enfant précoce, qui préludait déjà sur son violon ces sons si purs et ces traits d'une élégance si parfaite que nous devions admirer plus tard, et dont, hélas! nous étions aussi destinés à déplorer l'extinction si rapide et si fatale. C'est par l'organe de cet enfant que Garat commença à nous faire connaître Mozart, dont nous avions à peine entendu prononcer le nom, en chantant avec lui ces charmants *duetti* qu'il lui avait si bien appris, et qui ont été si souvent répétés depuis: la *Ci darem la mano*, *crudel per che fin ora*, et un autre non moins joli de Paësiello, *Per Marito*. Mais qui pourra jamais exprimer la verve inconcevable, l'élégante gaieté et l'audacieuse folie qu'il savait si bien mettre dans ce délirant morceau de *Don Juan*, *Fin c' han dal vino calda la testa!*... Je l'ai quelquefois entendu chanter depuis par les enfants de l'Allemagne et de l'Italie; mais qu'ils étaient lourds ces Allemands! et que ces Italiens étaient gauches! Il faut avoir passé par les salons de Trianon pour savoir chanter comme un grand seigneur en goguette: il est débraillé, mais son jabot n'en est pas moins de dentelle; il jette son chapeau en l'air, mais ce chapeau retombe revêtu de ses plumes; et quand *Don Juan* sent le vin, cela ne l'empêche pas de sentir le musc. C'est aussi là que nous vîmes pour la première fois notre bien-aimé Boïeldieu, presque encore adolescent, accompagner sa romance: *Du soleil qui te suit trop lente avant-courrière*, et que chantait Garat; prélude charmant de tant de charmantes choses, et qui les faisait déjà pressentir toutes.

Mais, me dira-t-on, comment est-il possible que le même homme pût chanter avec une égale perfection des genres de musique si divers, et de voix si différentes? Je n'en sais rien, je raconte; explique qui pourra!... Mais, vont me dire peut-être encore quelques uns de mes contemporains, convenez du moins que la voix de cet homme n'était pas ce qu'on appelle *une belle voix*. — J'en conviens; mais convenez aussi que cette voix qui n'était *point belle* comme vous l'entendez, comme nous l'entendons tous, ne vous en a pas moins charmé, vous qui parlez; et convenez encore qu'avec une autre voix plus belle peut-être, il n'eût pu produire les effets qu'il produisait avec la sienne, ni posséder au même degré cette *universalité* qui en faisait un chanteur si prodigieux, ni exercer le même empire sur ses auditeurs les moins prévenus en sa faveur. Rappelez-vous qu'il existait à cette époque, comme toujours, au reste, des hommes dont les goûts et les souvenirs étaient choqués et irrités par l'éclat du nouveau chanteur. Qui de vous n'a pas été témoin comme moi de leur dépit et de leur malveillance en entrant dans la salle? Et qui de vous aussi ne les a pas entendus s'écrier avec tout le monde en sortant: « C'est étonnant! c'est enchanteur! »

Je sais que l'on a dit encore que « cette voix n'avait pas été

» *rationnellement* cultivée; que les sons de tête ne se liaient » pas *méthodiquement* avec les sons de poitrine; que ces » sons de poitrine manquaient de *volume*, et que les notes » graves étaient sans *sonorité*. Oui, tout cela est vrai, et vous voyez que je ne dissimule rien. Mais qu'est-ce que tout cela prouve? Vos objections détruisent-elles un fait?.. Voulez-vous me contraindre à vous dire, moi qui me suis avisé de *professer* le chant, que *cela* prouve qu'on n'a pas besoin de *cela* pour bien chanter et pour plaire?... Je ne vous donnerai pas cette satisfaction, ce serait renier toute ma vie, et il y a déjà bien assez de renégats sans moi. Je me contenterai donc de répondre que Garat a été une *exception*, que cette exception a été admirable, et que c'est peut-être Dieu lui-même qui avait jugé à propos de nous la présenter, pour confondre notre orgueil, et démontrer la vanité de nos lois et de nos systèmes, en fait de musique du moins.

Cet homme au reste avait eu deux missions à remplir dans ce monde, auxquelles il tenait également, et qui ont été toutes deux les objets constants des travaux de toute sa vie: celle de nous enseigner à chanter, et celle de nous apprendre à nous habiller. Ma mission, à moi, est de vous faire connaître comment il a rempli la première. Quant à la seconde, tant d'autres s'en sont occupés particulièrement et avec tant de succès, que Garat est beaucoup plus connu de la génération actuelle comme un petit-maître et un homme à la mode de son temps, que comme un divin chanteur et un musicien exceptionnel. Qui ne sait que dans les douze concerts de 1795, dans ceux de 1796 et ceux de 1797 (car ces somptuosités musicales eurent lieu pendant *trois années consécutives*), qui ne sait, dis-je, que Garat n'a jamais paru deux fois de suite vêtu de la même manière?... Et je défie le *lion* le plus *lion* de nos jours d'envisager l'étonnement et la gaieté du public avec un aussi intrépide sang-froid, un aplomb aussi imperturbable, et une plus sublime indifférence. Il faisait en même temps le désespoir des *incroyables* et celui des chanteurs; les délices des *tailleurs* comme ceux des amateurs de musique.

Parmi ses habitudes excentriques, j'en mentionnerai une, parce que j'ai toujours regretté que les chanteurs de concert n'aient pas osé l'adopter à quelques détails près. Au lieu de se présenter humblement devant le public, sa partie de musique à la main (*maledetta carta!* ai-je entendu dire souvent à mademoiselle Colbran), au lieu de tracer jusqu'à la rampe une timide révérence qui commence en sortant de la coulisse, ce à quoi ne manquait aucun de ceux qui figuraient dans ses concerts, Garat entrait le chapeau sous le bras, le corps droit et la tête haute. Arrivé à la rampe, il prenait son chapeau à la main, et faisait au public un salut, un seul, peu cérémonieux, et demi-circulaire, comme un homme de bonne compagnie salue chez lui la société qu'il y a invitée. Un *jockey* le suivait, qui posait sur un pupitre destiné à cet usage, au milieu et en avant de l'hémicycle de l'orchestre, la *partition* du morceau que son maître allait chanter. Celui-ci, pendant les deux ou trois salves d'applaudissements qui accompagnaient toujours son entrée, jetait sur la salle un coup d'œil qu'il arrêtait quelquefois sur telle ou telle loge, et vers laquelle aussitôt toutes les lorgnettes ne manquaient pas de se diriger. Le tumulte apaisé, le silence obtenu (il n'aurait jamais commencé avant, fallût-il attendre un quart d'heure); alors laissant négligemment tomber son chapeau à ses pieds, il se tournait vers Laboussaye, premier violon de l'orchestre, lui rappelait le mouvement du morceau d'un léger signe de main... et dès ce moment Garat n'existait plus, ni pour lui, ni pour les auditeurs..... C'était *Orphée* faisant redire à tous les échos le nom d'*Eurydice* et la redemandant aux divinités infernales, c'était *Admète* implorant *Alceste au nom des Dieux*, c'était *Thoas* effrayé du sang qu'il a versé sur les barbares autels de la Tauride, ou l'infortunée *Sara* couvrant de ses imprécations l'odieux *Sacrifice d'Abraham*, ou la désespérée *dona Anna* se précipitant sur le corps sanglant de son père, et criant à son amant: *Vendetta ti chieggia*, ou tant d'autres que Gluck, Cimarosa et Mozart ont si bien su faire gémir et pleurer.

On ne se fait pas d'idée combien cette position du chanteur, debout, une main posée sur le pupitre, l'autre libre, et la tête en action, ajoutait encore à l'expression et par conséquent à l'effet des morceaux chantés. Ce n'était pas le *jeu* de la scène pourtant; et c'était là précisément l'écueil qu'il savait éviter avec un art infini; mais c'était quelque chose qui le rappelait ou qui le supposait. Le geste de ce bras libre était à peine aperçu, on le devinait plutôt qu'on ne le voyait; mais il n'en contribuait pas moins puissamment à l'effet général. Et puis cette figure était si expressive! si épanouie!... C'est une chose que j'ai remarquée chez tous les grands chanteurs: Viganoni, Crescentini, Rubini, et par-dessus tout, Malibran. Il est évident que tous ces artistes ne nous font tant de plaisir que parce qu'ils en ont beaucoup eux-mêmes. Ils semblent nous dire: *N'est-ce pas que c'est bien beau ce que je vous chante là?*... Tel était Garat, ses grands yeux levés au ciel, et toute sa figure inspirée nous disaient: « Comme ce Gluck est dramatique! comme ce Mo» zart est profond et ce Cimarosa touchant!... »

On conçoit qu'une nation disposée aux jouissances musicales, comme l'était la nôtre à cette époque, et déjà imbue de tout ce que l'art peut offrir de plus animé et de plus incandescent par les représentations de Favart et de Feydeau de 1791 à 1795, devait éprouver au plus haut degré, à l'audition de semblables concerts, cet enthousiasme qui appartient à tous les peuples amis des arts, que les Grecs avaient jadis si fortement ressenti, et qui distinguait depuis long-temps les Italiens parmi les nations modernes. Des flots de mélodie, des torrents d'harmonie inondaient Paris. Tout le monde voulait faire de la musique; chaque rue avait son *concert*, son *Rode* et son *Garat*... Et Dieu sait quelle parodie et quelle cacophonie!... Il n'y avait vraiment plus moyen d'abandonner à ses instincts un peuple qui témoignait un si vif désir de s'instruire; il eût même été imprudent, et presque barbare, de laisser son instruction au hasard des professeurs particuliers, dont la plupart avaient alors eux-mêmes tant de choses à apprendre. L'établissement du *Conservatoire* devenait donc en même temps une justice et une nécessité; et nous étions à une époque où la nation française savait obtenir promptement ce qui lui était nécessaire et ce qu'elle trouvait juste.

J. M. P.

DE L'ÉMIGRATION DES ARTISTES.

En partant de ce principe que les proverbes résument la sagesse des nations, et s'appuyant sur celui-ci que nul n'est prophète en son pays, ce serait une curieuse récapitulation à faire que celle des artistes français méconnus ou incompris dans leur pays, et qui ont été conquérir nom et fortune à l'étranger.

Il n'y a pas de premier mouvement dans le public parisien : il a du tact, mais il est analyseur de ses sensations, de son plaisir, et craint le ridicule d'applaudir une chose qui n'en vaut pas la peine. Il sanctionne les réputations, mais n'aime point à les créer. La masse de ce public est ignorante; elle est tout au plus sensible au rhythme fortement accentué : aussi voilà pourquoi il est facile à quelques groupes de connaisseurs de diriger l'opinion mobile, surtout de l'auditoire de nos spectacles lyriques. C'est peut-être de cette prédilection à se laisser conduire qu'est sortie l'institution des claqueurs, ces créateurs de réputations d'un jour, véritable providence de la routine et des vieilles réputations. Cependant, comme les religions s'usent ainsi que les monarchies, l'omnipotence de ces marchands de suffrages n'excite plus guère que la colère, le dédain ou la pitié; et peut-être se trouvera-t-il bientôt un historien pour écrire la décadence et la chute de leur empire, comme il s'est trouvé un Montesquieu pour nous dire celle des Romains, dont ils portent le nom fameux.

C'est cette qualité d'homologueur enthousiaste qui distingue si éminemment le public de Paris en fait de choses d'art qui attire les célébrités étrangères dans notre capitale; et d'ailleurs, en aucun autre lieu du monde on ne sait louer avec autant de grâce, de délicatesse et d'esprit que chez nous. Le suffrage délirant des Italiens, l'approbation dorée des Anglais, l'éclectisme trop étendu des Allemands, ne valent pas pour les artistes, l'analyse fine, rapide et nuancée de nos hommes de goût. N'était le dilettantisme faux et maniéré des gens du monde, et les divagations en lieux communs de nos littérateurs sur l'esthétique musicale, Paris serait le paradis des compositeurs, des instrumentistes et des chanteurs régnicoles et étrangers.

Beaucoup de cantatrices françaises brillent en ce moment sur la plupart des théâtres d'Italie, qui seraient sans doute, à l'heure qu'il est, obscures dans Paris, et restées à l'état de premier prix du Conservatoire, si, charmantes hirondelles musicales, elles n'avaient cédé à la nécessité de l'émigration. Au nombre des jeunes et jolies artistes, des remarquables pianistes que renferme Paris, madame Wartel, qui, elle aussi, a obtenu le prix de piano, de contrepoint, etc., etc.; madame Wartel, qui a pour émules et pour rivales mesdames Polmartin, Pfeiffer, Louise Guénée, a compris les avantages de l'émigration, et d'aller lutter généreusement dans le Nord contre les souvenirs qu'y a laissés madame Pleyel. Madame Wartel est une pianiste au style pur, ferme et brillant. Accompagnée de son mari, elle va parcourir la Suisse, l'Allemagne, la Suède et la Russie. Ils y seront fort bien accueillis indubitablement : Wartel est un excellent chanteur qui n'a pas craint le ridicule de prendre Schubert sous sa *protection*, et qui se trouve être maintenant protégé par Schubert, qu'il chante avec un tel respect harmonique, avec un goût, une expression si profondément scénique, qu'en écoutant un morceau de François Schubert, on est tenté de croire qu'on vient d'entendre une mélodie de Wartel-Schubert. Excellent musicien, élève de Choron comme Duprez, méconnu comme celui-ci le fut parce qu'il n'a point reçu le baptême de l'étranger, Wartel reviendra sans doute aussi comme lui à l'Opéra, qu'il a quitté cette année, pour y prendre un rang distingué, ce qui prouvera, ainsi que nous l'avons dit, que l'artiste est essentiellement cosmopolite, que sa patrie est aux lieux où il reçoit des applaudissements et de l'or. Nous félicitons donc le couple voyageur et ceux qui auront le plaisir de l'entendre.

Henri BLANCHARD.

LE JOUEUR DE VIOLE,

ET

LE PIGEON DE LA PLACE SAINT-MARC.

Histoire vénitienne.

(Suite*.)

VI.

Un reflet de soleil et un pigeon.

La plupart des palais vénitiens situés dans des positions avantageuses avaient alors et ont encore souvent aujourd'hui, sur une partie de leur couverture, une sorte de terrasse rembardée, d'où la vue gagne en développement, et où l'on monte le soir voir coucher le soleil, ou respirer l'air rafraîchi des belles nuits bleues d'Italie. Le palais Nani avait alors, comme il la possède encore, une de ces terrasses dont on peut apercevoir la rampe en se promenant sur la rive des Esclavons. De cette terrasse on voyait tout le haut de la partie du palais ducal qui plane sur le canaletto au-dessus duquel est suspendu le *pont des Soupirs*. Quelques fenêtres donnant sur la partie des combles du palais où étaient situées les prisons appelées *plombs*, dominaient, comme elles dominent encore, toute cette partie de la ville et de la perspective, et se trouvaient, par le regard, en communication directe avec la terrasse du palais Nani. Qu'on ne nous accuse pas de combiner ainsi les circonstances pour la plus grande facilité des incidents de cette histoire, car ces descriptions sont d'une exactitude qui défie tout examen nouveau, et tout reproche de la part de ceux qui connaissent les lieux dont nous parlons. D'ailleurs, si les circonstances n'avaient pas déterminé l'accomplissement des faits qui vont suivre, notre récit était sans élément, et notre plume n'aurait eu qu'à songer à autre chose. Ayant tenté de démontrer par ce léger raisonnement que tout ce que nous racontons est de la plus formelle vérité, nous reprenons l'allure du récit sans nous inquiéter du reproche d'invraisemblance.

Donc, de la terrasse où elle montait presque chaque soir, la contessina regardait souvent ces quatre fenêtres supérieures du palais des Doges, et rêveuse, elle se figurait parfois que son bien-aimé, celui qu'elle chérissait plus encore depuis qu'elle l'avait si brusquement perdu, pouvait être là, sous cette grise couverture de plomb, à pleurer la perte injuste d'une liberté que Venise faisait plus chérir encore que nulle autre cité au monde. Bien qu'il

(*) Voir les numéros 24, 25 et 26.

lui semblât peu probable que la cellule du prisonnier jouît d'une de ces hautes fenêtres, elle ne laissait pas que d'éprouver quelque consolation à la pensée que l'artiste, en passant devant leurs ouvertures, avait pu l'apercevoir debout sur la terrasse du palais. Et pour qui connaît la distribution intérieure, même actuelle, de ces combles de la captivité, cette supposition pourra ne pas sembler trop hasardée; car, pour se rendre aux interrogatoires des conseils, pour sortir enfin de chaque cellule, il fallait en effet passer devant une des fenêtres quelconque, et nul doute que le prisonnier séduit par cet aspect rassérénant d'air et de lumière, n'essayât de s'y arrêter un moment, quelle que fût la sévérité de son conducteur.

Mais plus heureux encore que les regards de Giovannina qui volaient ardents de la terrasse aux fenêtres des plombs, étaient les pigeons groupés par myriade sur tous les édifices voisins de la place Saint-Marc, où ils se voient encore aujourd'hui aussi nombreux, aussi intéressants qu'au moyen âge, tant les générations ont été fidèles les unes aux autres. Le voyageur qui se promène de nos jours sur la riva dei Schiavoni et aux abords de la *piazetta*, au pied de la colonne du Lion ailé qui plane sur Venise, voit encore le charmant oiseau que la mythologie a attaché en couple au char de Vénus, voleter, planer d'un angle à l'autre des édifices, se poser sur la tête d'une statue, s'accoupler sous le manteau d'un guerrier de pierre, ou se mêler aux ornements des balcons gothiques. Les trèfles mauresques de la colonnade du palais Nani sont une des étapes familières de quelques uns de ces petits vagabonds de l'air, et bien rarement la sculpture des pierres grises que frappe l'éclatant soleil adriatique cesse de briller sur quelque point de la gorge émeraudée et prismatique de quelqu'un de ces charmants volatiles, qui vient y lisser ses plumes à coups de bec. Or, de la façade du palais à la terrasse supérieure, il n'y a qu'un coup d'aile; et de la terrasse où rêva si souvent Giovannina aux fenêtres des plombs, un pigeon arrivait prompt comme un regard....

La cellule dans laquelle *Giorgio il Pallido* avait été enfermé et peut-être oublié depuis plus de six mois, n'avait pas la jouissance directe d'une de ces fenêtres, mais elle en recevait pour ainsi dire, par ricochet, les inestimables bienfaits d'air pur et de lumière solaire. Une lucarne de la prison de l'artiste donnait sur le couloir où était percée la fenêtre, et à certaine heure du jour, le soleil, en promenant de l'orient à l'occident ses lumières et ses ombres, faisait passer sur le mur que Giorgio voyait par sa lucarne le carré brillant et lumineux que la croisée livrait aux rayons extérieurs. Or, c'était une joie inexprimable pour le pauvre prisonnier que d'épier l'arrivée de cette heure du jour où le soleil venait frapper de son reflet d'or le mur grossier qui faisait face à sa lucarne. Il avait tant fixé ses regards sur cette découpure lumineuse qui avançait lentement avec la course de l'astre, qu'il connaissait tous les caprices du mur brut et maculé. Il connaissait tous les petits accidents d'ombres et de clairs que dessinaient les rugosités du plâtre et de la pierre; et il était un certain moment où le bosselage du mur offrait à son imagination complaisante une sorte de camée qui retraçait les traits chéris de la belle patricienne. Aussi, les jours où le ciel pluvieux ou nuageux privait le sensible artiste du seul bonheur qu'il eût dans sa captivité, étaient-ils les plus longs et les plus pénibles de tous : quand un nuage lui masquait son reflet de soleil à l'heure dite, il en pleurait !

Or, il arriva qu'un jour, Giorgio, au moment où il se trouvait le menton appuyé sur sa lucarne, contemplant ce brillant reflet d'un regard du soleil, vit tout-à-coup se dessiner sur le carré lumineux une ombre svelte, frétillante, d'une forme encore insaisissable, mais animée. Frappé d'étonnement, le virtuose attendait quelque explication de cet incident, lorsque du sein de la masse confuse de forme, au milieu de ses diverses transformations, sortirent une petite tête fine, des pattes courtes, les contours gracieux et rebondis d'un col emplumé..... C'était un pigeon! un des familiers des toits voisins, qui, posé sur la fenêtre du couloir, projetait ainsi sa brune silhouette au milieu des rayons solaires dont il interceptait le passage... On ne saurait exprimer quelle joie ce futile incident, cette ombre, firent naître dans l'âme endolorie du pauvre joueur de viole ! Un moment il lui sembla qu'il n'était plus abandonné, qu'il n'était plus seul..... Une larme, douce cette fois, emperla son regard fixe d'extase..... A chaque mouvement du pigeon, il lui semblait que son bonheur allait s'envoler ! Giorgio avait bien raison, car le bonheur est une ombre !

Mais, comme toute joie terrestre, l'ombre et le pigeon s'envolèrent, et Giorgio trouva désert son carré de soleil, qui, la veille encore, le consolait une heure. Quelques jours se passèrent, et l'ombre ne revint pas..... Alors le prisonnier s'ingénia pour tenter de la faire reparaître. L'idée que cette même ombre pouvait tracer son vol au passage sur les rideaux de Giovannina, l'attendrissait et le charmait à la fois. A compter de ce jour il mit à part une partie de sa ration de pain bis, pour essayer d'en faire un appât aux visites des oiseaux consolateurs. La ration était mince, la privation que s'imposait l'artiste ne passait pas sans réclamations assez vives de la part de son estomac... Mais qu'importe! en trois jours il eut un petit monceau de pain qu'il émietta, et qu'il lança à tout hasard dans la direction de la fenêtre, par l'étroite embrasure de sa lucarne.

Un jour encore se passa, et sans doute les maraudeurs emplumés de la place Saint-Marc ne devinaient pas que les privations d'un pauvre prisonnier des plombs du palais ducal leur avait ménagé quelque part un facile butin. Nulle ombre de volatile n'apparut à *Giorgio il Pallido* dans le cadre lumineux qui se promenait sur son mur une heure et demie par jour de soleil. L'artiste pensa que peut-être ses miettes avaient été mangées aux heures où la présence des pigeons ne pouvait lui être révélée, et il fit de nouvelles économies sur sa maigre pitance pour tenter un second essai. L'appât mieux lancé cette fois, alla sans doute s'éparpiller jusque sur la fenêtre qui était ouverte tout le jour; car ayant pour cela bien choisi son heure, notre virtuose eut la joie de voir deux des gentils affamés dessiner leur silhouette sur son mur, et lui offrir le profil d'une pantomime tout-à-fait gastronomique. Les miettes avaient atteint le rebord de la croisée, c'était évident! Les petites têtes des deux oiseaux ne cessaient de becqueter la pierre qui leur offrait la dîme de la ration du prisonnier. Le repas fini, ils s'envolèrent, les ingrats! Giorgio vit par leur ombre les premières palpitations, puis le déploiement de leurs ailes... Il lui sembla qu'avec eux s'en allait une fraction de son cœur !

Le lendemain le même manége eut le même succès. Seulement, en réservant presque toute sa ration à cette expérience, l'artiste put, en leur jetant de nouvelles miettes dès qu'il les vit sur la fenêtre, faire descendre les

oiseaux dans le couloir, où ils se régalèrent de la pâture qui y était précédemment amassée. Les jugeant repus pour ce jour-là, Giorgio, qui espérait davantage encore de leur gourmandise, les vit partir avec moins de chagrin, se fiant sur l'instinct de ces petits animaux pour être certain qu'ils reviendraient. En effet, le lendemain avant que le pain leur fût jeté, ils étaient à leur poste à l'heure où le prisonnier avait sa petite ration de soleil. Mais, pour cette fois, il se contenta de semer quelques miettes dans le corridor, sous sa lucarne..... Les pigeons entrèrent, et... un d'eux, hardi comme un affamé, ne tarda pas à se venir percher sur le bord même de cette étroite lucarne, d'où tombait la nourriture d'une main déjà affaiblie par les privations que coûtait depuis huit jours à l'artiste le partage de sa mesquine ration.

Quelle joie pour le pauvre Giorgio! Encore le sacrifice de quelques bribes de pain bis, et l'oiseau fut dans sa cellule! Un être vivant! un être libre! qui venait du dehors et y retournait! Le prisonnier le baisa cent fois, lui parla comme à une intelligence, et le lâcha bien à regret, dans la crainte que l'oiseau ne comprît l'asile effrayant où il avait pénétré... Mais Giorgio était rassuré: l'oiseau, fidèle à l'admirable instinct de son espèce, reviendrait... En effet, à peine fallut-il quelques miettes jetées dans le corridor du haut de la lucarne, pour que le pigeon reparût, et s'aventurât de nouveau dans les pénombres de la cellule où l'artiste avait compté le voir revenir...

Deux jours après, le *custode* des plombs vint lire au prisonnier un papier scellé du grand sceau du syndicat du palais. C'était la communication de sa condamnation à cinq années de réclusion, prononcée par les juges sur dépôt de pièces attestant sa culpabilité de *tentative de complot contre la république*, et sur attestations fournies au conseil-minor par le marquis Falconali.

VII.

Le pigeon trahit l'amour.

Byron a eu grand tort de dire dans je ne saurais plus citer quel chant de son poëme de *Don Juan*, que « du pont des Soupirs il allait admirer Venise. » Il n'est pas un voyageur qui ne puisse du premier coup d'œil condamner la strophe en reprochant son inexactitude topographique. C'est du pont della Paglia, jeté sur l'un des canaletti qui coupent la riva dei Schiavoni, qu'il est possible d'admirer toute cette splendide partie de la merveilleuse cité; mais du pont des Soupirs la chose est matériellement impossible; car ce pont, suspendu sur le canaletto à une assez grande hauteur, est séparé par plus de cent pas de la riva; et s'il était possible de se placer dessus (ce qui ne se peut guère), on n'aurait pour toute perspective qu'une tranche de la perspective taillée droite par les angles des deux édifices que ce célèbre pont réunit. Cette petite digression pédantesque achevée, nous reprendrons notre récit.

Deux jours après celui où notification fut faite à *Giorgio il Pallido* de la condamnation temporaire pour crime général de conspiration contre la république, accusation élastique et commode qui servait toutes les passions d'alors, l'artiste fut retiré de sa cellule des plombs, prison réservée aux seuls reclus préventifs. Les condamnés subissaient la peine prononcée, soit dans les mystérieuses salles souterraines du palais d'où nul cri, nul gémissement ne montait jamais, soit dans les cachots appelés puits (*pozzi*), soit enfin dans le sombre bâtiment qui servait de prisons générales aux inquisiteurs d'État, et que le pont des Soupirs liait au palais ducal, pour la plus grande commodité et le plus grand mystère des arrêts des tribunaux d'alors.

Ce fut dans ces dernières prisons que Giorgio fut conduit. Il passa le fatal pont des Soupirs où l'auteur de *Don Juan* n'a probablement jamais mis le pied, tant la chose est difficile aujourd'hui, et perdit à la fois son carré quotidien de soleil, les visites du pigeon de Saint-Marc, et l'espoir d'une prochaine liberté, bien qu'il eût, la veille, fait une tentative de laquelle il pût espérer quelque chose, s'il n'eût pas sitôt franchi le pont qui d'ordinaire rayait pour de longues années, si ce n'était pour toujours, le prisonnier de la liste des vivants. On descendit l'artiste dans une sorte de cachot meublé d'un lit de pierre, et absolument privé de jour. Le soir même où eut lieu ce transfèrement déplorable, la comtesse Giovannina étant sur sa terrasse, vit quelques pigeons sautiller sur les bords des croisées des plombs, et son cœur en tressaillit d'une vague espérance..... Elle ignorait que peu de jours auparavant, comme elle s'était de nouveau et très hautement expliquée par le plus méprisant refus aux nouvelles sollicitations du marquis Falconali, qui s'obstinait à la demander à son père, malgré ce qui apparaissait du dérangement de sa raison, l'infâme était allé au conseil donner *caution de culpabilité* contre Giorgio, et avait ainsi motivé la sentence qui le privait pour cinq ans de tout espoir de revoir le monde.

Mais l'artiste n'avait pas franchi le terrible pont des Soupirs sans emporter avec lui un furtif espoir. La veille de sa séparation de la cellule des plombs, il avait tenté un coup hardi. Il avait roulé la sentence que son *custode* lui avait laissée par mégarde, après la lui avoir lue, et sur laquelle il avait réussi à tracer ces mots : *Sauvez-moi!* suivis du nom et de l'adresse de la comtesse, à l'aide d'un peu de sang et d'une esquille de bois; puis, utilisant le petit messager que la gourmandise avait peu à peu amené jusque dans sa prison, il avait attaché cet envoi aventureux au cou de l'oiseau rassasié, et l'avait rendu à la liberté, en faisant des vœux pour que, trouvé par quelque personne charitable et compatissante, le papier, sinon le messager, fût porté à la fille du puissant membre des Trois. Le pigeon envolé des plombs, alla d'abord se poser sur un des dômes de la basilique Saint-Marc, où il resta long-temps comme étonné, inquiet de ce qui lui arrivait, et comme s'il eût réfléchi sur le parti qu'il avait à prendre. Plusieurs fois il essaya bien à coups de bec et à l'aide de ses pattes, de se débarrasser du fardeau confié à une destinée si hasardeuse; mais n'ayant pu y réussir, il sembla en prendre son parti, et s'en fut, le vol un peu ralenti, il est vrai, se promener au soleil sur les édifices de la riva dei Schiavoni. Un moment il vint se placer sur le chapiteau d'une des colonnettes mauresques du palais Nani... La *cameriera* voyant le papier blanc ressortir au col gris de l'oiseau, courut prévenir sa maîtresse...; mais la contessina n'arriva que tout juste pour voir s'envoler le pigeon et son message mystérieux. C'est que le campanile de Saint-Marc venait de sonner deux heures, et c'était le moment où, par décret de la république, des valets d'État faisaient sur la place une distribution de graines aux oiseaux adoptés par le peuple. Le pigeon confident de Giorgio s'en fut se mêler à ses compagnons, lesquels arrivaient à tire d'aile, et avec un admirable ins-

tinct de l'opportunité du moment, de tous les toits, cloches, corniches et chapiteaux d'alentour.

Le pigeon messager fut sur-le-champ remarqué par un homme du peuple qui essaya de mettre la main dessus. Comme il n'expliqua pas la raison de cette tentative de sacrilége, on faillit l'assommer. Le pigeon s'envola un moment, et vint se poser sur d'autres dalles également jonchées de la pâture fournie par le trésor de l'État. Là, il attira l'attention d'un des valets qui faisaient pour les pigeons l'office de maître d'hôtel ou d'officier de bouche. Le valet s'approcha le plus près possible de l'oiseau, et reconnut qu'un papier d'un assez gros volume était solidement fixé au col et au tour d'aile de l'hôte emplumé des campanilles et des dômes voisins. Il voulut aussi le saisir, mais le peuple qui aimait à voir ses petits adoptifs prendre leur repas, commençait à s'amasser, et il eût été aussi difficile peut-être de se faire autoriser à cette publique violation des oiseaux en quelque façon consacrés, que malaisé sans doute de saisir le pigeon, rendu plus farouche, plus sauvage encore par la bizarrerie de sa position. Cet incident fit former des groupes; on parla, argua, commenta et disputa. Personne ne comprenait quelque chose à cet incident. — C'est pourtant bien un de nos pigeons! disait l'un. — Il ne vient pas du dehors! — Ce sera quelque billet amoureux que l'appétit de l'oiseau aura fait dévier de sa route! ajoutait un autre. — Il faut le laisser s'en débarrasser lui-même! — Il faut surveiller où il ira! — Il faut se faire pousser des ailes alors! ajoutait un plaisant. — Personne n'émettait la pensée de toucher à l'oiseau, de violer sa liberté, ne fût-ce que pour un instant... L'homme du peuple qui, sur un premier mouvement, avait voulu y porter la main, ne s'était plus avisé de reparaître..... Le sbire d'État ne savait que faire; la chose lui semblait sérieuse, comme toute chose incomprise devenait grave dans ces époques de défiance et de suspicion. Il songeait que cette découverte pouvait lui donner de l'importance; et tandis que le peuple s'amassait et contemplait le pigeon qui continuait à manger au milieu de ses compagnons, le quidam se décida à aller prévenir l'autorité de ce qui se passait.

Il courut au palais ducal, et ne trouva qu'un employé secondaire à l'office de l'avogadie; celui-ci n'osa rien prendre sur lui. On fut trouver le syndic du palais, qui, s'étant bien fait expliquer l'incident, décida qu'on devait aviser à saisir le pigeon sans lui faire aucun mal, et à le débarrasser du message mystérieux dont on avait entravé ses courses aériennes, et lui rendre immédiatement après la liberté. Il fallut un ordre signé pour le montrer au peuple, qui n'eût pas manqué de s'opposer brutalement à la profanation. Pendant que se réglaient ces diverses formalités, les pigeons finissaient leur repas sur les dalles de la place Saint-Marc; et au moment où le sbire arriva son pouvoir à la main, l'oiseau menacé s'envolait vers le dôme supérieur de la basilique pour y faire sa digestion au soleil. Mais tout le monde l'avait suivi des yeux, et le désignait facilement au milieu des autres volatiles que nul message ne singularisait comme lui. L'ordre du syndic ducal une fois connu, le sbire trouva une foule de gens de bonne volonté prêts à lui prêter *main forte*, si cela avait pu être nécessaire; mais ce n'était que de l'adresse qu'il fallait, et de l'équilibre surtout, pour suivre la piste du fuyard dans ses pérégrinations ascensionnelles. Quelques étourdis grimpèrent sur le dôme, d'où ils firent envoler le pigeon, qui s'alla réfugier sur l'épaule d'une statue nichée dans une des chapellenies de l'architecture. Là on pouvait le surprendre, en arrivant jusqu'à lui inobservé. Le sbire lui-même tenta cette grave démarche, et conquit une plume de la queue pour prix de son adresse, d'une ou deux secondes trop tardive. Le pigeon s'enfuit sur le campanille; les gardiens chargés de sonner l'heure l'en chassèrent pour le renvoyer sur des points où il eût plus de chance d'être saisi. Une foule de sbires et de valets s'étaient éparpillés sur le toit du palais ducal: aussi le pauvre oiseau s'alla-t-il réfugier sur le lion de bronze de la colonne, à la Piazzetta. Il y resta si long-temps que la patience des curieux, amassés en groupes nombreux, commença à se lasser, et que le soir vint sans que cette chasse aérienne acquît quelque nouvelle chance de succès. Accroupi entre les ailes du lion protecteur, le craintif pigeon attendit que la nuit lui rendît la liberté de l'air, et lorsque l'ombre fut assez épaisse pour qu'il n'eût plus à redouter ni clameurs ni poursuite, il s'en fut en trois coups d'ailes se placer dans un des trèfles de la façade du palais Nani, où il s'endormit la tête sous l'aile jusqu'au jour.

Jules LECOMTE.

(*La suite au prochain numéro.*)

Le Père MERSENNE.

La biographie suivante du P. Mersenne a été trouvée dans une liasse de papiers relatifs à Descartes, aux manuscrits de la Bibliothèque royale. Tous ces documents sont du temps, et d'une écriture fine et bizarre qui nous a donné quelque peine à déchiffrer. L'intéressant article de M. Fétis, publié d'abord dans la *Revue musicale*, puis reproduit avec quelques augmentations dans la *Biographie universelle des musiciens*, ne nous paraît pas devoir nous dispenser de faire connaître une notice évidemment rédigée peu après la mort du savant du XVII[e] siècle.

Outre quelques détails inconnus contenus dans cette dernière, et des différences de dates qui peuvent être sans doute considérées comme des rectifications de notions postérieures, elle fait mention d'une foule d'écrits du savant religieux qui renferment peut-être des détails sur la musique, objet de ses études de prédilection, et l'on y voit de plus une longue énumération des personnages distingués de l'époque, soit de la France, soit de l'étranger, avec lesquels le père Mersenne a entretenu des relations d'amitié. Sous ces deux derniers rapports, la biographie de Mersenne nous a semblé bonne à publier, en ce qu'elle peut donner la clef de nouvelles et importantes découvertes à faire sur ce célèbre écrivain, dont les ouvrages sont si avidement recherchés par les bibliophiles et les érudits.

J. D'ORTIGUE.

Le père Mersenne naquit dans le bourg d'Oise, le 8 septembre 1588, le jour de la Nativité de la Vierge. Il était fils de Julien Mersenne et de Jeanne Moulière, personnes pieuses et honorables; il eut pour parrains Sanson Ory et Réné Blanchard, et pour marraine Marie Mersenne, sa tante. Il fut nommé Marin.

Dès sa jeunesse, il eut une grande passion pour l'étude et pour la piété. Il commença ses études au Mans; il les acheva à la Flèche, où fut fondé un collége. Il y étudia la logique, la physique, la métaphysique, les mathématiques, et quelques traités de théologie, sous les PP. Chastelier, de La Tour, Phelipeaux, et autres.

Il alla ensuite à Paris, où il étudia sous Marius Ambosius, George Certon, Théodore Marsile, dans l'université; sous Duval Gamaches et Isambert, en Sorbonne. Il n'a jamais passé un jour de sa vie sans lire la Bible ou quelque Père grec ou latin.

Il prit l'habit de minime dans le couvent de Notre-Dame-de-Grâce, dit Nigeon, près de Paris, le 17 juillet, l'an 1611. Il fit profession, un an après, au couvent de Sublines, près de Meaux, à l'âge de vingt-quatre ans; il fut fait prêtre à Paris par M. de Gondy, en 1613. Il apprit en perfection la langue sainte; il enseigna la philosophie dans le couvent de Saint-François, près de Nevers, en 1615-16-17, et la théologie en 1618. Ensuite il fut correcteur du même couvent. Il vint demeurer à Paris, où il composa son 1er tome de son *Commentaire sur la Genèse*. En 1623, il fit ses *Remarques sur les problèmes de Georges Vénitien*, l'*Analyse de la vie spirituelle*, et l'*Usage de la Raison*, deux livres spirituels; l'*Impiété des déistes, des athées, et des plus subtils libertins de ce temps, combattue et renversée de point en point par raisons tirées de la philosophie et de la théologie*; *la Vérité des sciences*, l'*Abrégé ou inventaire de la mathématique*, en latin; l'*Harmonie universelle*, in-8; *les Questions inouïes*, *les Questions harmoniques*, *les Questions théologiques, physiques, morales et mathématiques*; *les Mécaniques de Galilée*; *les Préludes de l'harmonie*; *douze Livres de l'Harmonie*, en latin, qu'il a augmentés dans une seconde édition, et qu'il a mis en français en 2 vol. in-fol., sous le nom d'*Harmonie universelle*, contenant la théorie et la pratique de la musique; un *Traité des mesures, des poids, et des monnaies des Hebreux, des Grecs et des Romains réduites à la valeur de celles de France* (en latin); *les Phénomènes ou secrets naturels qui se font par impressions ou mouvements de l'eau et de l'air* (latin); *le Moyen de naviguer et de cheminer dessus et au-dessous des eaux*, avec un *Traité de la pierre d'aimant* (latin); *de la Musique spéculative et pratique*, un *Traité de mécanique selon la théorie et la pratique* (latin, in-4); *les Jets des boulets, des flèches, des javelots*, etc., poussés par la force des arcs, etc.; un *Abrégé de la Géométrie universelle et des Mathématiques mixtes, où l'on voit les 15 livres des Éléments d'Euclide*, avec 3 trois autres de M. François de Foix de Candale, évêque d'Aire, commandeur des ordres du roi, et l'Euclide du temps; *vingt-sept livres de Géométrie de Pierre Ramus*; Les Œuvres d'Archimède, ou deux livres de la sphère et du cylindre, de la mesure du centre des figures coniques et sphériques, etc.; *le Supplément d'Archimède*, *3 livres des sphères de Théodose*, 3 de Ménélas, et 3 de Maurolic Antolic: *de la Sphère*; avec Théodose: *des diverses demeures des hommes qui habitent sur la terre; les Phénomènes d'Euclide et la Cosmographie. Les 4 livres des Sections coniques d'Apollonius*; *deux livres de Selenus, de la section du cylindre*; *4 livres des Sections coniques de M. Midorge*; *8 livres abrégés des collections de Pappus, où se voient les suppositions d'Euclide*; *les coupes des angles de M. Viette*, et plusieurs autres Traités. *Deux livres de Mécanique*, où se trouvent les œuvres de Commendinus et de Luc Valerius. *Du centre de gravité des corps solides*, etc.; *7 livres d'Optique*, où il explique la catoptrique, la dioptrique, les parallaxes ou divers aspects et les réfractions, 3 tomes; *les nouvelles Observations physico-mathématiques*, avec Aristarque Samien: *de la constitution du monde*.

Il mourut le 1er du mois de septembre 1648, âgé de soixante ans; il en a passé trente-sept dans la religion. Il a été honoré de tous les savants à cause de sa doctrine, de sa douceur, de son humilité, et de ses autres excellentes qualités. Il voyagea en Allemagne, en Flandre, en Hollande (en 1630), en Italie en 1644, en France en 1639. Il fit amitié avec les plus grands personnages de ces pays. Ses discours n'avaient rien de mélancolique; mais ils étaient assaisonnés d'une certaine naïveté qui lui gagnait tous les cœurs. Tout le monde aimait sa conversation; ceux mêmes qui ont écrit contre lui en parlent avec estime, comme Sixtin Amama, professeur de grammaire à Franiker en Frise. D'autres ont écrit pour soutenir ses sentiments comme le P. de La Noüe, minime; le P. Durel, aussi minime, sous le nom d'Eusèbe de Saint-Just, et M. Gassendi, prévôt de l'église de Digne en Provence.

Tous les savants en ont parlé avec vénération dans leurs écrits, comme Claude Robert, chanoine et grand-vicaire de Châlons-sur-Saône, dans son *Gallia Christiana*, messieurs de Sainte-Marthe, le P. Phelipeaux, jésuite; Dom P. Romuald, feuillant; le P. Jacob de Saint-Charles, carme, au Traité des Bibliothèques; Langrenus, mathématicien du roi d'Espagne, en sa Sélénographie ou Description de la Lune; Jean Hevelius, échevin ou consul de Dantzick, en sa Sélénographie; les Elzevirs, l'abbé Dom Jean Caramuel Lobkowitz, de l'ordre de Cîteaux et docteur de l'université de Louvain; Descartes, MM. Hoob Anglois, Naudé du Chesne, Petit, intendant des fortifications; les Allatius, Seldenus (*les marbres d'Arondel*); Pellius, professeur de mathématiques à Breda, et tous les plus grands génies d'Europe; Colletet, dans son Histoire des Poëtes français, dans la vie de Jacques Pelletier du Mans; Lamotte le Vayer lui dédie son Discours sceptique sur la musique. Les uns appellent le P. Mersenne *religiosorum doctissimum*, les autres *omniscium*, les autres *gurges disciplinarum omnium, et monstrosæ scriptor varietatis.*

Il était ordinairement visité de plusieurs prélats, comme le cardinal Barberin, légat en France; de M. de Harlay, archevêque de Rouen; Charles de Monchal, archevêque de Toulouse; Louis Bretel, archevêque d'Aix; Gabriel de l'Aubespine, évêque d'Orléans; Jean Jaubert de Barrault, évêque de Bazas, et depuis archevêque d'Arles; Gille de Souvré, évêque de Comminge, et depuis d'Auxerre; Jean Plantevic de la Panse, évêque de Lodève; Étienne Pujet, évêque de Dardanie, ensuite de Marseille; Sponde, évêque de Pamiers; Godeau de Grasse et Vence, Hubert de Tarbes, Bassompierre de Saintes, Aquaviva d'Aragon, duc d'Atrie; du Saussay, évêque de Toul; Claude Fabry de Peresc, abbé de Sainte-Marie de Guitres en Aquitaine, conseiller au parlement de Provence; M. de Refuge, abbé de Saint-Cybar d'Angoulême, conseiller au parlement de Paris; César d'Estrées, abbé de Notre-Dame-de-Long-Pont; l'abbé de Chambon, de la maison de Hoy en Bretagne; de messieurs Chastelain, chanoine de Paris; Chapelas, curé de Saint-Jacques de la Boucherie; Perretet, grand-maître du collége de Navarre; Frizon, docteur de Navarre; de Launoy, Gassendi, de Cordes, chanoine de Limoges; Pradier, abbé de Notre-Dame-la-Blanche, dans l'île de Noirmoustier; M. de Nesme, chanoine théologal de Saint-Sauveur d'Aix; Gautier, prieur et seigneur de La Valette en Provence; Simon Muix, chanoine de Soissons, professeur en langue sainte à Paris; le Jay, doyen de Ve-

selày, et conseiller d'État ; le P. Gibieuf de l'Oratoire ; les PP. Morin, Simond, Petau, Noël, Caussin, Bourdin, etc. ; Campanella, jacobin ; de Vassan, feuillant ; Dominique de Jésus, carme ; Jacques Bolduc et Joseph Morlaix, capucins ; Marrier, bénédictin ; Dom Michel Bauldri ; Manceau, bénédictin d'Évron, et grand prieur de l'abbaye de Lagny, qui a écrit un livre des cérémonies de l'église ; Léonard Artus du Moustier et Léonard Duliris, récolets ; Fremard, maître de la musique de Notre-Dame de Paris ; Blondet, sous-chantre, *ibid* ; Bouilliau, prêtre et excellent mathématicien ; Michel du Chêsne, professeur de philosophie à Navarre ; M. Voisin, aumônier de M. le prince de Conty ; MM. Rebours, prêtre, Bonard, prêtre, Hubert, abbé de Cerisy, auteur de la Vie du cardinal de Bérulle ; l'abbé de Launay, de la maison des Brissonnets ; Hublet, abbé deVendôme ; de Longueterre, de la maison des Perrotins en Dauphiné, auteur de la Vie de saint François de Sales ; Thomas, de la famille des Trinobants en Angleterre ; Abraham, maronite ; Duchesne ; l'abbé de Burzeis.

Les séculiers qui le visitaient ou qui étaient ses amis, étaient : Louis Emmanuel de Valois, comte d'Alais, colonel général de la cavalerie légère de France, gouverneur de Provence, et petit-fils du roi Charles IX ; Antoine de Bourbon, fils naturel de Henri IV ; le prince Christophe, deuxième fils du roi de Portugal ; le prince de Gueméné, le duc de Luynes, le maréchal de Toiras, le marquis de Rouillac, de la maison de Got, ambassadeur en Portugal ; M. de Beringhen, premier escuyer ; de Gamma, comte de la Vidiguera, grand-amiral des Indes orientales et ambassadeur extraordinaire de Jean IV, roi de Portugal, auprès de Louis XIV ; le comte de Chavigny, ministre d'État ; le chevalier d'Igby, Anglais, et plusieurs autres milords ; le marquis d'Estampes, Valençay, messieurs de l'Aubespine frères, M. Gobelin, conseiller à la chambre des comptes ; Larcher, conseiller *ibidem* ; Gauvin, Lhuillier, etc.

REVUE CRITIQUE.

UNE MESSE DE S. NEUKOMM,

dans la cathédrale de Beauvais.

On ne peut plus aujourd'hui faire au clergé le reproche qu'on lui adressait naguère avec raison, de repousser absolument l'emploi de la musique dans l'office divin. Les chœurs de nos églises, depuis Saint-Roch jusqu'à la plus humble paroisse de village, retentissent maintenant des accents de la musique, mais avec une grande variété de goûts et de mérites. Aucune règle n'étant tracée à cet égard, nous voyons commettre les écarts les plus déplorables, et d'autres que moi les ont signalés avec indignation dans cette feuille. Les écrits de Fétis, de Choron, de d'Ortigue, n'ont pas exercé toute l'influence qu'on devait en espérer, pour former le goût, et répandre de saines idées sur le chant et la musique sacrée. L'orgue est profané par la contredanse et l'air varié, les textes sacrés sont travestis sous des mélodies triviales ; des compositions plates et grotesques envahissent les chœurs de nos églises, et détrônent le plain-chant, ce roi de la musique sacrée, sans le remplacer au moins par les œuvres pieuses et sublimes des maîtres du XVIe siècle. Il ne nous reste d'espoir, pour voir cesser un tel désordre, que dans la prudente sévérité de l'autorité ecclésiastique qui saura bientôt réprimer et prévenir les abus dont nous sommes témoins.

Toutefois, il faut accepter comme un bon résultat le goût et le zèle que les principaux membres du clergé déploient pour étendre et propager l'étude du chant dans les séminaires, et l'admission de la musique à l'église. Sous ce rapport, il n'y a aucun diocèse en France où il se soit fait des tentatives plus suivies et plus intelligentes que dans le diocèse de Beauvais. Les petits séminaires de Saint-Lucien près Beauvais, de Noyon, l'institution de Goincourt, les écoles gratuites de Beauvais, reçoivent depuis plusieurs années une instruction musicale bien dirigée, et dont les résultats sont déjà merveilleux.

Pour se convaincre de cette assertion, il aurait fallu assister comme moi à l'exécution d'une très belle messe de M. Neukomm, à quatre voix sans accompagnement, qui a été chantée dimanche, 3 juillet, dans la cathédrale de Beauvais. Plus de cent voix, formées et disciplinées par M. Boulenger, le savant organiste de la cathédrale, ont rendu, avec un goût irréprochable, une justesse parfaite, un sentiment exquis, les beautés de ce nouvel ouvrage de l'auteur de l'*Hymne à la nuit*, et de tant de compositions remarquables.

C'était là vraiment de la musique religieuse et grave, digne du lieu saint, inspirant le recueillement, et accommodée, comme dit Montaigne, à la vastité sombre de nos églises. Le chant de l'ancienne prose, habilement arrangé à quatre parties par M. Boulenger, a produit un excellent effet : si le plain-chant était partout exécuté avec ce soin, avec cet art, par de grandes masses vocales, il exercerait comme autrefois une grande puissance sur les populations. Après la messe, M. Neukomm a touché le magnifique orgue de la cathédrale, l'un des plus beaux de l'Europe, et construit, comme on sait, par un amateur aussi instruit que modeste, M. Hamel, juge au tribunal de Beauvais.

Cette belle solennité a laissé une impression profonde dans le cœur des nombreux fidèles qui y assistaient ; elle se renouvellera plus d'une fois, grâce au zèle du pieux prélat qui gouverne ce diocèse depuis peu de temps, et qui manifeste la bienveillance la plus éclairée pour toute tentative de restauration de la vraie musique sacrée. Il serait à désirer qu'un exemple si élevé trouvât de nombreux imitateurs, et la France se relèverait bientôt de l'infériorité où elle est tombée. L'enseignement du chant dans toutes les écoles, l'application de ses résultats au chant des offices divins, voilà l'unique moyen de propager et populariser notre art. J'ai déjà écrit, et je redis encore, que le dernier maître d'école qui enseigne le chant à quelques petits enfants, et les rassemble dans l'église pour consacrer à la religion leurs premiers accents, fait plus pour l'art musical que toutes les sociétés philharmoniques, tous les théâtres, tous les compositeurs les plus illustres. Si le bienfait et les jouissances de la musique devaient appartenir exclusivement aux lions de l'Opéra, et aux roués du monde, il faudrait la rayer du nombre des arts.

F. DANJOU.

NOUVELLES.

*** C'est le samedi, 30 juillet, que les restes mortels de M. le duc d'Orléans seront transportés de Neuilly à l'église métropolitaine. La cérémonie funèbre aura lieu le mercredi 3 août. On y exécutera le *Requiem* de Mozart, déjà choisi pour la cérémonie de la translation des cendres de Napoléon. Indépendamment de la marche que M. Auber, directeur de la musique du roi, doit composer, M. Halévy, directeur de la musique de M. le duc d'Orléans, a été chargé d'en composer une qui sera exécutée également le samedi 30, pendant le trajet de Neuilly à Notre-Dame.

*** Le *Requiem* de Mozart sera exécuté par deux cent cinquante artistes, placés dans les tribunes au-dessus du chœur, et dirigés par M. Habeneck. Les morceaux de plain-chant de l'absoute en faux bourdon seront dits par cent vingt voix environ, placées dans le chœur, sous la direction de M. Danjou.

*** Dès que la nouvelle de la mort de S. A. R. M. le duc d'Orléans a été connue à Londres, le directeur de Saint-James Theatre a fait afficher que la représentation du soir n'aurait pas lieu. En France, tous les théâtres des départements ont fait spontanément relâche comme ceux de Paris.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*.

*** *Françoise de Foix*, l'une des meilleures partitions d'un illustre maître, M. Berton, est au nombre des ouvrages que doit reprendre l'Opéra-Comique.

*** Aujourd'hui dimanche, un grand festival donné par M. Fétis père aura lieu à Bruxelles. On y exécutera une partie du *Paulus*, oratorio de Mendelssohn; MM. Liszt, Artot et madame Damoreau s'y feront entendre. Nous en rendrons compte dans le prochain numéro.

*** Le Conservatoire de musique et de déclamation, dont les bâtiments menaçaient ruine, va subir d'importantes restaurations qui le mettront en harmonie avec les beaux hôtels qui l'avoisinent. Les dispositions préliminaires, relatives à ce projet, sont commencées. Par suite de la mise en train de ces travaux, les concours publics qui devaient ouvrir dans les premiers jours d'août sont renvoyés au commencement d'octobre.

*** Les festivals commencent en Angleterre; celui de Cambridge est en pleine activité: Mendelssohn y a joué au concert du soir, un nouveau concerto. Le *Messie* d'Handel a été exécuté avec beaucoup de solennité dans la grande église de Sainte-Marie.

*** Dimanche prochain, jour de la fête patronale, on exécutera, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, la deuxième messe solennelle de M. Julien Martin, maître de chapelle de cette paroisse.

*** Dans une brillante représentation récemment donnée sur le théâtre de Versailles, mademoiselle Nathalie Fitzjames a chanté le rôle d'Alice et dansé deux jolis pas de manière à constater plus clairement que jamais sa double vocation théâtrale. Au commencement du mois, la danseuse-cantatrice part pour Bordeaux, où elle jouera pendant deux mois; l'hiver, elle se fera connaître et applaudir en Italie.

*** Fanny Elsler s'est embarquée à New-York sur le bateau à vapeur *le Wurlington*, faisant voile pour Londres. Suivant quelques journaux, elle vient en Angleterre pour y former un corps de ballet et retourner avec cette troupe en Amérique.

*** Un jeune ténor, lauréat du Conservatoire, et qui chantait l'année dernière à l'Opéra, Carlo, vient de terminer avec succès ses débuts à Toulouse par le rôle d'Éléasar dans *la Juive*.

*** Dans les brillantes soirées données par le régent d'Espagne, et dont madame Garcia-Viardot faisait l'ornement principal, madame Gorostiza, cantatrice distinguée, et M. Valdemosa, son frère, compositeur, chanteur et pianiste également habile, ont obtenu beaucoup de succès. Le talent de madame Gorostiza offre de grandes analogies avec celui de madame Damoreau, et l'on a surnommé M. Valdemosa le Tamburini espagnol. Cet artiste a en outre exécuté plusieurs morceaux à quatre mains avec la duchesse de la Victoire.

*** La direction du théâtre de Toulouse, s'occupe en ce moment de la remise de l'opéra de *la Caverne* de Le Sueur, il serait bien à desirer que cet exemple fût suivi par le directeur de l'Opéra-Comique, et que le public parisien fût admis à jouir aussi de ce chef-d'œuvre, qui serait une nouveauté pour lui.

*** Il vient de paraître une brochure intéressante et qui comptera un jour parmi les raretés bibliographiques; car, suivant un avis de l'éditeur, elle a été tirée à trente exemplaires seulement. Nous voulons parler des *Chants populaires de la Campagne de Rome*, traduits par M. Charles Didier. L'Italie est riche en chansons populaires, et ce serait un travail curieux et utile que de les rassembler, et de les préserver ainsi de l'oubli, dans lequel elles tomberont tôt ou tard, faute d'avoir été écrites. Jusqu'ici on a peu fait sous ce rapport; car tandis que la plupart des voyageurs se plaisent à répéter ce qui a été dit cent fois sur les beautés pittoresques de ce pays, sur ses merveilles monumentales, ses collections artistiques, etc., ils ne s'occupent guère des trésors qu'ils pourraient recueillir de la bouche d'un peuple toujours chantant. En 1830, M. Visconti publia un petit recueil de chansons qu'il était parvenu à réunir en parcourant l'ancien pays des Volsques. C'est de ce recueil que M. Didier a tiré les trente-deux morceaux dont il nous offre ici la traduction avec le texte original en regard. La brochure se termine par quelques pages de musique, contenant un *saltarello* pour mandoline et guitare, suivi d'un chant pour une ou deux voix, avec accompagnement de ces mêmes instruments.

*** Le dernier concert de M. Van Nuffel, dont les cours sont si avantageusement connus, étendra la réputation de cet excellent professeur. Ses élèves ont joué avec la plus grande distinction des morceaux de Thalberg, de Herz et de madame Pfeiffer. On a aussi remarqué un trio de M. Pollet joué par six petites filles de sept à huit ans.

*** Dans une matinée musicale donnée récemment, on a remarqué M. Bordas et mademoiselle Lavenay, qui ont chanté avec beaucoup de succès le duo de la *Reine de Chypre*. Dans l'air de *Joseph*, M. Bordas, dont la voix de ténor est d'un timbre admirable, a fait applaudir son excellente méthode et sa diction pure. Ces deux élèves font beaucoup d'honneur à leur professeur, M. Péronnet. Il faut en dire autant de M. Martin, baryton dont la voix belle, étendue et facile, s'est déployée dans un autre concert, en chantant un air de *la Favorite*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*. — Une double solennité musicale vient d'avoir lieu à Toulouse. La première, contrariée par les ardeurs de la saison, a eu peu de retentissement. Nous voulons parler du concert donné samedi, au Salon des Arts, par M. Mas, jeune violoniste de nos contrées, et dans lequel ont figuré M. Boulo et d'autres artistes de talent. Dès que l'espace nous le permettra, nous pourrons revenir sur ce concert. Il en sera de même pour la seconde solennité; mais l'importance de celle-ci est telle que nous ne pouvons nous empêcher d'en dire un mot en attendant. Il s'agit, en effet, de l'exécution d'une messe à grand orchestre, œuvre d'un jeune maestro de dix-sept ans, notre compatriote, M. Auguste Massis. Cette messe a été chantée, dimanche, dans l'église de Saint-Pierre, dont c'était la fête. De l'avis du public et des artistes, auditoire aussi nombreux que choisi, cette messe marque d'une manière très brillante les premiers pas du compositeur dans la carrière musicale. Déjà, à la répétition générale exécutée jeudi dans la nouvelle salle du Conservatoire Philharmonique, rue Delfum, on avait pu être frappé de la couleur éminemment religieuse répandue sur les divers morceaux, de la richesse de mélodie et de la profonde connaissance du contre-point qu'a révélée M. Auguste Massis. A l'exécution de dimanche, ces qualités ont produit encore plus d'effet. Les musiciens et les chœurs du théâtre ont bien mérité de l'art, par l'empressement et le soin qu'ils ont mis à rendre cette belle messe. M. Massis peut aspirer à de beaux succès musicaux.

— 8 *juillet*. — Deux événements importants sont venus enfin tirer de leur léthargie le théâtre et le public. Nous avons eu d'abord la reprise de *Richard Cœur-de-Lion*, puis l'arrivée de Mocker, le gracieux artiste de l'Opéra-Comique. La mise en scène de *Richard*, prise dans son ensemble, n'est pas exempte d'imperfections. M. Serda continue à recevoir du public des témoignages de sa satisfaction. Dernièrement encore il a été applaudi avec les plus vifs transports dans *les Huguenots*. Cet artiste vient d'obtenir un congé de quinze jours, et doit, dit-on, aller à Paris. Madame Miro-Camoin n'est pas en moins grande faveur ici, et l'on redoute avec raison l'époque prochaine de son départ pour Lyon.

*** *Bordeaux*, 10 *juillet*. Mademoiselle Elian a continué d'enlever tous les suffrages dans *Guillaume Tell*, *le Comte Ory* et *le Barbier de Séville*. On trouve qu'elle réunit à un degré très remarquable les qualités de la cantatrice et de l'actrice.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Duprez est venu donner ici une représentation au bénéfice de son frère, acteur comique, attaché au grand théâtre de cette ville. C'est une bonne action dont nous avons profité. Il a joué dans *la Favorite*, opéra qui n'était pas monté l'année dernière lors de son passage. Il a obtenu un succès immense : après le quatrième acte, la salle entière a redemandé l'artiste qui venait de lui faire éprouver des émotions si vives. Madame Duflot-Maillard et Hermann-Léon l'ont secondé avec talent.

*** *Berlin*, 21 *juin* : — On nous prépare une solennité musicale d'un genre tout-à-fait nouveau. Les Russes ont, comme on sait et cela déjà depuis plus d'un demi-siècle, des cors de chasse qu'avec raison ils appellent nationaux ; car bien certainement on n'en trouverait guère ailleurs que chez eux ; c'est-à-dire des collections de soixante à soixante-dix de ces instruments de différentes dimensions, et dont chacun, à l'instar des tuyaux d'orgue, ne rend qu'un seul ton, qui tous ensemble ont le diapason de la totalité des instruments ordinaires d'orchestre. Avec ces cors, les seigneurs russes font exécuter dans leurs domaines des œuvres de musique par leurs serfs, dont ainsi chacun n'a qu'à faire sonner une seule note, celle de l'instrument qu'il tient. Il est avéré qu'un tel orchestre, lorsqu'il est bien exercé, peut exécuter même les compositions les plus compliquées, avec une parfaite précision et avec toutes les nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo* et de *diminuendo*, au point qu'à une distance, on ne croit entendre qu'une seule personne jouant d'un seul instrument. C'est l'échantillon d'une exécution musicale de ce genre, mais d'une manière tout-à-fait différente, que va nous donner une société de cinquante-trois artistes russes (vingt sept hommes et vingt-six femmes), tous natifs de la ville de Wolkowsky, qui se fait appeler *la famille Kantrowicz*. Les membres de cette société ne sont pas instrumentistes, ce sont des chanteurs, mais dont chacun n'a cultivé que trois ou quatre notes de sa voix qui, en revanche, à ce que l'on affirme, sont sonores, arrondies et harmonieuses au suprême degré. Ils se proposent de chanter devant le public Berlinois une série de compositions instrumentales, telles que marches, concertos, ouvertures, symphonies, concertantes, etc. Ces artistes se sont déjà fait entendre devant une réunion de nos premières notabilités musicales, qui ont émis une opinion favorable sur leur manière d'exécuter. Le premier concert de *la famille Kantrowicz* est fixé au 26 de ce mois, et aura lieu dans le théâtre du grand Opéra. Alors nous verrons le jugement que portera sur eux le public.

*** *Munich*, (Bavière), 8 juillet : — Mardi dernier, sont arrivés dans notre ville trois membres du comité de l'érection du monument de Mozart à Salzbourg. MM. Brothermayer, Schultheim et Zundtzner, qui, déjà depuis quelque temps voyagent en Allemagne, afin d'engager des exécutants pour la grande fête musicale qui sera célébrée à Salzbourg, les 4, 5 et 6 août prochain, à l'occasion de l'inauguration de ce monument. Ces messieurs se sont déjà assuré la coopération de plus de deux mille artistes et dilettanti, parmi lesquels se trouvent les premières notabilités musicales d'Allemagne, et ils comptent pouvoir porter ce chiffre à trois mille et au-delà. Le premier jour de la fête, qui sera consacré entièrement à des cérémonies religieuses, on exécutera, dans la cathédrale de Saltzbourg, la messe en *ré majeur* et le *Requiem* de Mozart ; chacun des deux autres jours il y aura un grand concert, dont le programme se composera d'ouvrages de l'immortel auteur de *don Giovanni*, et de deux autres compositeurs que les Allemands s'accordent à regarder comme ayant eu une grande affinité de génie (*geistesverwandtschaft*) avec Mozart, savoir : l'abbé Vogler et Cherubini. La direction de la fête a été offerte à MM. Neukomm, Mendelssohn-Bartholdy et Lachner, qui l'ont acceptée. Parmi les artistes qui chanteront les *solos*, se trouvent mesdames Schrœder, Heinefetter, Gentiluomo, Sophie Loeve et Hasselt : MM. Haitzinger, Staudigl, Schmidt, Kramer, Lortzing et Guetner. Le prince royal de Suède et de Norwège, le prince Henri et la princesse Louise-Frédérique de Prusse, et le prince Eugène de Wurtemberg, qui tous sont auteurs d'importants ouvrages de musique, ont promis d'honorer la fête de leur présence.

Londres. — Madame Frezzolini-Poggi a obtenu beaucoup de succès dans *Anna Bolena*. La critique anglaise remarque avec plaisir les efforts de la cantatrice pour se corriger des défauts qui avaient d'abord nui à son succès, et rendaient son chant si pénible pour elle-même et si désagréable à ses auditeurs. (So *painful to herself and distressing to her hearers.*) Rubini s'est surpassé dans l'air délicieux : *Vivi tu*. Lablache et madame Ronconi, dans les rôles de Henri VIII et de Jane Seymour, complétaient ce bel ensemble. *Il Matrimonio segreto* n'a pas été chanté avec moins de perfection et de succès. On répète un ancien opéra de Mozart toujours jeune d'expression et de mélodie : *Cosi fan tutte*. Une jeune prima dona anglaise, miss Deley, vient de partir pour l'Italie, où elle se propose de débuter. Sa méthode et sa voix lui promettent, au dire des connaisseurs, un brillant avenir.

— *Concert de M. et madame Balfe.* — Une soirée musicale réunissant l'élite de la société fashionable et aristocratique de Londres, a été donnée la semaine dernière par M. et madame Balfe, dans les salons magnifiques du comte de Tankarville. Ce concert, divisé en trois parties, réunissait un choix d'artistes et de musique qui a valu aux bénéficiaires l'approbation générale de la noble assistance. Miss Adelaïde Kemble, madame Ronconi, mademoiselle Pacini, madame Balfe ; MM. Rubini, Ronconi, Weiss et Balfe, étaient chargés de la partie vocale, empruntée principalement à Rossini, Mercadante, Bellini et Mozart. Plusieurs scènes des opéras de Balfe complétaient le programme et n'ont pas excité moins d'enthousiasme. Thalberg y a fait entendre sa grande fantaisie tirée de *Lucrezia Borgia*, et le cor de Puzzi a merveilleusement accompagné *The light of other days*. Deux romances composées par Dessauer pour miss Kemble, ont été dites par l'excellente cantatrice avec cette passion charmante et toute particulière qu'elle sait donner aux airs français dont elle s'est composé un fort joli répertoire. Les billets étaient à une guinée, et l'on comptait, dans les appartements, plus de cinq cents personnes.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

A PARIS, à la Librairie de Madame veuve ***LENORMANT****, rue de Seine, 8,*

Et chez tous les Correspondants du Magasin Pittoresque.

GUIDE POUR LE CHOIX D'UN ÉTAT,

OU

DICTIONNAIRE DES PROFESSIONS,

OUVRAGE INDIQUANT

Les conditions de temps et d'argent pour parvenir à chaque profession, les études à suivre, les programmes des écoles spéciales, les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement, les chances d'avancement ou de fortune, les devoirs;

RÉDIGÉ PAR MESSIEURS

BOURGUIGNON, capitaine d'état-major; **CAP**, rédacteur principal du *Journal de Pharmacie*; **CELLIER** (Henri), avocat; **CHARTON** (Édouard), rédacteur en chef du *Magasin Pittoresque*; **CORNU**, ancien élève de l'École de Roville; **DEMOYENCOURT**, chef d'institution; **DESPORTES**; **DOUHAIRE**; **DUFORT** (Charles de); **ETEX**, sculpteur; **FOURNIER**, imprimeur; **GAULTIER DE CLAUBRY**, chimiste, répétiteur à l'École Polytechnique; **GAULTIER DE CLAUBRY**, agrégé à la Faculté de Médecine; **GUICHARD** (Victor), avocat, **HENNEQUIN**, ancien chef de bureau au Ministère de la Marine; **HUZARD**, membre de l'Institut, professeur à l'École royale d'Alfort; **KERMEL**, négociant; **LALANE** (Léon), ingénieur des ponts-et-chaussées; **LÉCRIVAIN**, chef de bureau au Ministère de la Justice; **QUATREFAGES**, ancien professeur à la Faculté des Sciences de Toulouse; **RÉGNIER**, artiste, sociétaire du Théâtre-Français; **SURBLED**, chef d'institution; **TAILLANDIER** (Charles), avocat; **VAN TENAC**, professeur de mathématiques; **VAUDOYER** (Léon), architecte; etc., etc.

DIRECTEUR, M. EDOUARD CHARTON,

Rédacteur en chef du **Magasin Pittoresque.**

Un gros volume in-8 de 600 pages. -- Prix : 7 fr. 50 c.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 31.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU ;

chez MM. les directeurs des Postes ; aux bureaux des Messageries ; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 31 juillet 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HERSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

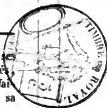
MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : *Souvenirs du 13 juillet*, pensée funèbre et élégiaque, par *J.-B. Cramer*.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

VII.

LES ILLUSIONS.

Reprenons cette série d'esquisses, interrompue par des causes diverses, au nombre desquelles il y en a eu de si douloureuses : rentrons dans la vie d'artiste par le champ des illusions, le plus vaste des espaces ouverts à la pensée humaine dans les royaumes de l'infini. Depuis le plus petit jusqu'au plus grand, depuis le plus obscur jusqu'au plus illustre, chaque artiste possède un coin de terre dans ce champ sans limites, et le cultive avec un amour qui n'est pas toujours en proportion inverse de son mérite personnel et réel. Si la nullité a ses prétentions, la médiocrité ses chimères, le génie a aussi ses aveuglements, ses idolâtries de lui-même, ses égoïsmes tantôt concentrés, tantôt manifestes. Le génie n'est pas exempt de cette faiblesse qui consiste à se surfaire sa valeur, ses travaux, sa renommée, surtout dans les parallèles avec les vivants et avec les morts. En un mot, les illusions sont de tous les rangs comme de tous les âges : seulement elles varient de caractère et d'objet.



Pourquoi faut-il que ce qui rend les artistes, et on peut dire les hommes en général, souverainement ridicules, soit presque toujours ce qui les rend souverainement heureux ? Telle est, à n'en pas douter, la vertu privilégiée des illusions, pourvu qu'elles se prolongent et qu'elles réunissent certaines conditions de vitalité, qui les empêchent de se briser au moindre choc, de s'évanouir au moindre souffle, ni plus ni moins que le château de cartes et la bulle de savon. Trouvez-moi sur la terre un mortel plus heureux que celui qui croit fermement que sa rapsodie poétique ou musicale est un chef-d'œuvre, pourvu qu'il ne se rencontre pas à l'instant sur son chemin des gens investis du droit de lui dire qu'il se trompe et de le lui prouver, ou pourvu qu'il soit assez bête pour traiter ces mêmes gens avec pleine assurance d'ignorants, de jaloux, d'imbéciles !

Mettons à part les illusions qui font que l'on croit d'avance à la force qu'on n'a pas encore, mais qu'on aura, justement parce qu'on y croit, parce que la confiance et l'effort la développent. *Possunt quia posse videntur* (ils peuvent parce qu'ils croient pouvoir), a dit Virgile en

parlant des rameurs distancés dans la lutte des vaisseaux, au cinquième livre de son Énéide; et c'est là un grand mot, le mot de la jeunesse et de l'espoir. C'est toujours grâce à l'idée exprimée par ce mot que l'on commence : sans cela même on ne commencerait jamais. Au début de sa carrière, l'artiste ne peut pas ce qu'il veut, ne réalise pas ce qu'il conçoit, n'atteint pas aussi haut qu'il vise. Il est donc de toute nécessité qu'il s'illusionne sur sa portée, et que le public fasse crédit à ses intentions en acceptant son avenir pour hypothèque.

Voulez-vous un curieux échantillon de cette verve juvénile qui déborde en projets de travaux et de grandeur, en promesses de succès et de gloire? L'auteur de la *Métromanie* raconte, dans la préface de son chef-d'œuvre, que, dès le collége, exalté par la pompeuse éloquence des régents, qui lui expliquaient le langage des dieux, il ne voyait pas au monde de position plus belle, plus digne d'envie que celle de ces hommes qui, sans sortir de leur douce retraite, sans s'exposer aux hasards, aux périls, avaient su se faire une fortune brillante et un nom immortel. « Est-il jeune tête, dit-il, pour peu qu'il y pétille déjà » quelque bluette de feu poétique, qui soit assez ferme » pour ne se pas tourner vers un point de vue si brillant? » Se connaissant si peu, que ne présume-t-on pas de soi? » Je ne serais pas surpris que l'étourneau, sous l'aile en- » core de sa mère, apercevant l'aigle au haut des nues, » se flattât de le suivre au sortir du nid. Un de mes cama- » rades de classe, jeune homme vif et bien fait, né brave » (car il en est, je crois, du brave comme du poëte, *nasci- » tur uterque*), celui-ci donc, l'imagination échauffée à sa » façon de la lecture de l'Iliade, de l'Énéide et de nos mer- » veilleux romanciers, s'enrôla dès l'âge de quinze ans dans » les dragons. Je n'en avais que douze ou treize alors, et » j'en étais encore à mon premier enthousiasme, quand » ce jeune étourdi partait tout rempli du sien. *Adieu*, me » dit-il d'un ton d'Artaban, *j'y perdrai la vie, ou je fe- » rai voir jusqu'où peut monter un brave soldat.* Il » croyait déjà tenir à coup sûr et son épée et le bâton du » maréchal Fabert dans le même fourreau. *Courage, ami,* » lui répondis-je à peu près du même air; *et moi, de mon » côté, j'y perdrai mon latin, ou j'aurai moissonné » d'aussi beaux lauriers que les tiens. Reviens un Achille, » et sois sûr de retrouver en moi, à ton retour, un Ho- » mère qui te chantera comme tu l'auras mérité.* Tels fu- » rent nos adieux héroïques. Nous nous séparâmes, et de- » puis nous avons tous les deux atteint notre but à peu près » l'un comme l'autre. Le pauvre garçon, avec quarante- » cinq ans de plus et un bras de moins, est mort soldat aux » Invalides. » Mais, en écrivant ces lignes, Piron oubliait-il qu'il avait fait la *Métromanie?* C'était donc l'Achille plutôt que l'Homère qui avait manqué au noble roman des deux amis, ce qui du reste ne laisse pas de prouver qu'à de pareils romans il finit toujours par manquer quelque chose.

Le temps de la vie où l'artiste se fait le moins d'illusions, c'est l'âge mûr, car cet âge est celui de la raison, si la raison est de ce monde. A cette époque, plus qu'à toute autre, on sait au juste ce que l'on vaut, surtout quand on vaut quelque chose : on s'estime à son prix, on se mesure à son aune. On se sent dans le plein exercice de ses facultés, et l'on a tant d'occasions de les mettre à l'épreuve, qu'il n'est guère possible de s'abuser sur leur puissance absolue ou relative. Seulement il arrive qu'on se flatte encore, et quelquefois non sans fondement, d'aller plus loin qu'on n'a été, de trouver tout-à-coup en soi des trésors inconnus, des richesses inexplorées, et l'on se dit, comme Napoléon sur le champ de la Moskowa, lorsque le canon avait déjà tonné long-temps, que d'épais bataillons s'étaient entrechoqués, que des milliers de braves avaient péri : « *Ce n'est pas encore ma bataille!* » Gluck a eu le droit de se le dire à près de soixante ans, avant d'avoir fait son *Armide*, et Weber à plus de trente-six ans, avant d'avoir écrit son *Freischutz*, son *Eurianthe*, son *Oberon*.

Dans la première jeunesse, on se trompe sur son talent futur; on se flatte d'égaler les plus grands génies, de les surpasser même. La saison du retour amène un autre genre d'illusions : on se croit toujours jeune, on s'imagine n'avoir rien perdu; que dis-je? on se laisse prendre aux symptômes trompeurs d'une jeunesse nouvelle, d'une recrudescence de vigueur et de sève; on se persuade qu'on invente, alors qu'on ne fait plus que se souvenir; on s'extasie devant de prétendues créations qui ne sont autre chose que des réminiscences. Combien n'en ai-je pas vu, d'artistes sur le déclin, qui s'applaudissaient de leur facilité extraordinaire à trouver de beaux chants, des idées fortes ou gracieuses, et qui n'avaient qu'un petit malheur, celui de les avoir déjà trouvés vingt ans plus tôt!

Une illusion particulière aux hommes qui excellent dans un art quelconque, c'est de croire qu'ils ont manqué leur vocation, et que la nature les réservait à d'autres destinées; c'est de cultiver de préférence, et avec amour, un autre art dans lequel ils sont condamnés à rester prodigieusement médiocres. « La vanité des hommes » supérieurs, a dit madame de Staël, les fait prétendre » aux succès auxquels ils ont le moins de droit; cette pe- » titesse des grands génies se retrouve sans cesse dans » l'histoire : on voit des écrivains célèbres ne mettre de » prix qu'à leurs faibles succès dans les affaires publi- » ques; des guerriers, des ministres courageux et fer- » mes être avant tout flattés de la louange accordée à leurs » médiocres écrits; des hommes qui ont de grandes qua- » lités ambitionner de petits avantages; enfin comme il » faut que l'imagination allume toutes les passions, la va- » nité est bien plus active sur les succès dont on doute, » sur les facultés dont on ne se croit pas sûr. »

A peu de distance de nous, Grétry se croyait plus philosophe que musicien, et mettait intérieurement son livre intitulé : *la Vérité*, ou *Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, bien au-dessus de toutes ses partitions les plus charmantes et les plus applaudies. David gémissait d'avoir passé sa vie à manier le pinceau, au lieu d'avoir gouverné les États et changé la politique des deux mondes. Girodet préférait de beaucoup ses vers médiocres à ses sublimes tableaux, et quand vous parliez à Canova de ses admirables sculptures, il allait vous chercher une toile encore toute fraîche, qu'il étalait devant vous avec le sourire de l'orgueil paternel, et que n'aurait pas avouée le plus modeste barbouilleur.

Les exemples de cette manie sont innombrables et se présentent sous tant de formes que j'ai cherché à en pénétrer le mystère, à en découvrir la loi secrète : voici ce que j'ai cru apercevoir, et comment je me suis expliqué l'énigme.

Dans l'art qui fait sa gloire, l'artiste voit tout, comprend tout, le fort et le faible : il connaît toutes les ressources, mais il sent aussi toutes les difficultés, et ces

difficultés sont telles, même pour le génie, qu'elles le retiennent toujours loin de l'idéal vers lequel il tend avec effort : de là le dégoût, la fatigue, l'ennui, le découragement, qui saisissent le grand artiste au milieu des triomphes que la foule lui décerne. C'est parce que l'artiste a de son art une conception plus haute, plus large et plus profonde que la foule, qu'il reste mécontent tandis qu'elle l'applaudit. Au contraire, dans un art pour lequel il n'est pas né, dont l'idéal ne s'est pas révélé à lui dans toute sa splendeur, le même homme trouve tout aisé, tout facile; il se contente bien plus vite, et par conséquent s'estime bien davantage. Par rapport à cet art, le grand homme n'est pas seulement au niveau de la foule, il est au-dessous, et se regarde comme supérieur en raison même de son infériorité.

Faut-il parler d'un pays où les illusions fourmillent, et qui en est le pays par excellence, illusions de gros et petit calibre, de haut et bas étage? C'est du théâtre qu'il est question ici, et de tous ceux que l'illusion y pousse, que l'illusion y retient. Comment se fait-il que le jugement s'égare sur les qualités physiques, sur les choses matérielles, qui frappent les sens, avec plus de facilité encore que sur les choses purement intellectuelles, insaisissables à tout autre *criterium* qu'à celui de l'esprit? Comment se fait-il qu'on se croie beau quand on est laid, agréable, quand on est difforme, grand, quand on est petit, et jeune quand on est vieux? Comment se fait-il qu'on se ravisse et qu'on s'enivre soi-même de ses accents, quand on a une voix de canard ou de corbeau; qu'on attribue à ses yeux un pouvoir fascinateur, quand on louche à faire frémir, à sa physionomie une mobilité charmante, quand on est doué d'un visage qui, par son admirable fixité, rappelle les bons hommes, carrés par leur base, qui se fabriquent à Nuremberg? Tout cela semblerait incroyable, si la fréquentation du premier théâtre venu n'en fournissait des preuves à chaque instant.

Entrez dans les coulisses d'un théâtre lyrique, et contemplez le servile troupeau de flatteurs qui se presse autour du chanteur célèbre, de la cantatrice en vogue, aussitôt que l'un ou l'autre a quitté la scène; écoutez les éloges dont le troupeau les accable, soit que l'un ou l'autre aient chanté bien ou mal. Que le *primo tenor*, que la *prima donna*, soient en voix ou enrhumés, qu'ils aient enlevé leur trait, ou se soient perdus dans les abîmes, n'importe : c'est toujours le même hymne, le même concert de superlatifs : « Bravissimo!.... bravissima!... » prodigieux !.... divin !.... quel talent !.... quelle merveille !... je suis encore sous le charme !... sentez mon » cœur, qui bat !.... voyez mes yeux tout pleins de » larmes ! » Et pendant ce temps, il n'est pas rare que le public demeure impassible et froid, échange des sourires moqueurs, et que les claqueurs seuls applaudissent. Mais comment l'artiste pourrait-il résister à l'influence de l'atmosphère qui l'environne? Comment pourrait-il se défendre d'un entraînement auquel il n'est que trop enclin à s'abandonner sans résistance? Comment ne se regarderait-il pas comme un être surnaturel, et ne s'habituerait-il pas à siéger au rang des dieux, quand chaque soir tant de simples mortels et de mortels simples lui dressent un Olympe où ils l'installent de leurs propres mains?

Descendons de ces hauteurs jusqu'aux derniers échelons de la hiérarchie dramatique. Sous les haillons du plus pauvre figurant, sous le paletot râpé du plus infime choriste, dans le trou du souffleur, nous retrouvons l'illusion avec tous ses prestiges. S'il fallait en venir aux détails, un gros livre ne suffirait pas. Je ne citerai qu'un fait, et je conclurai par là mon esquisse.

Il était une fois un chanteur faible de voix et d'esprit, qui, las d'errer de province en province, sans autre compagne que l'illusion, s'avisa que lui aussi pourrait tout comme un autre chanter sur un théâtre de la capitale, et s'en vint, avec l'aide d'un ami, réclamer une audition de l'un des directeurs de nos deux théâtres lyriques. Le directeur accorde l'audition, non sans peine, écoute le candidat, et dit à l'ami, qui se trouvait être l'un des principaux employés de son théâtre : « Vous voyez que » votre protégé n'est bon à rien. Chargez-vous de le lui » faire comprendre. » L'ami, ne pouvant décliner la mission, cherche dans sa cervelle, et s'arrête à la formule que voici : « Écoute, mon cher, nous avons dans notre » théâtre deux genres d'emploi : l'un de sujet, qui rap» porte de cinq à six mille francs, mais je suis forcé de » te dire qu'avec tes moyens tu ne saurais y prétendre; » l'autre, d'*utilité*, de *bouche-trou* (termes techniques), » que l'on paie environ douze cents francs, et qui te con» viendrait, mais toutes les places sont prises. Ainsi, je le » regrette, mais dans ce moment il n'y faut pas penser. » Là-dessus le chanteur et l'ami se séparent, en se serrant silencieusement la main. Vous croyez peut-être que le pauvre chanteur se tint pour battu? Le soir même, l'ami reçut la lettre suivante : « Mon cher G...., j'ai bien ré» fléchi à ta proposition, et puisque l'emploi de douze » cents francs, dont tu m'as parlé, n'est pas libre, je me » décide à accepter celui de six mille francs, d'autant » que cela me mettra plus à même de travailler et de » faire des progrès, etc., etc. »

Qu'en dites-vous, et que vous semble de l'incommensurable illusion renfermée dans ce petit membre de phrases gros comme rien : *Je me décide à accepter celui de six mille?* Quelle bouffonnerie sérieuse! quelle misère risible! Et voilà les types originaux dont le théâtre est rempli! Voilà les martyrs de l'illusion, qu'on pourrait ranger à côté de la peste et du choléra, parmi les fléaux qui ont fait, qui font et qui feront le plus de victimes sur cette terre.

Paul SMITH.

DU NOUVEAU THÉÂTRE LYRIQUE.

Il n'est bruit depuis quelque temps dans le monde musical que de la création d'une troisième scène sur laquelle on puisse exhiber des produits harmoniques et mélodiques. Les auteurs, les compositeurs, les chanteurs, les cantatrices, le public, les départements ne demandent qu'à chanter et à entendre chanter, et le pouvoir semble leur dire que c'est comme s'ils chantaient. Grâce à cet état de choses, l'ouverture de ce malheureux théâtre lyrique, réclamée, promise, ajournée, repromise pour être ajournée de nouveau, ce théâtre lyrique qui est dans nos besoins, qui, bien organisé, aurait les sympathies de tout le monde, qui est indispensable par le progrès musical qui court, ce théâtre lyrique enfin est *partout et nulle part*, suivant l'expression fantastique de M. le vicomte d'Arlincourt dans son poëme de la *Caroléide : partout*, c'est-à-dire dans la volonté de chacun qui ne demande qu'à se

distraire, s'amuser et donner son argent pour entendre de bonne musique, *et nulle part*, selon la volonté occulte qui semble vouloir maintenir le monopole dans les arts et dans les théâtres principalement.

Que des employés subalternes ou haut placés s'opposent à la création d'un nouveau théâtre exploitant le drame, la comédie, on le conçoit : cela remue, jette des idées, des allusions dans le public, dans ce public de Paris si impertinent par ses applications, son rire, ses applaudissements; cela trouble le *dolce far niente* de la bureaucratie; cela demande une surveillance, une répression de tous les jours; mais un théâtre où l'on chante! qui diable peut trouver cela mauvais, si ce n'est ce même diable qui s'opposait le plus à l'entrée d'Orphée aux enfers, et qui finit pourtant par s'attendrir avec ses compagnons aux doux accents du chantre de la Thrace? Et pour suivre notre vieille comparaison mythologique, rappelons à ces opposants, mus sans doute par quelques intérêts cachés, que ce même Orphée attirait par ses chants les animaux les plus féroces près de lui et qu'il les rendait sensibles. Ceci est une parabole; c'est la civilisation sous la forme de la musique. Espérons que ces messieurs se laisseront attendrir aussi.

Nous savons bien qu'il y a dans la presse quelques écrivains dissidents qui n'aiment dans la musique, comme M. Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*, que la trompette marine. Il y a même quelques jours qu'un des rédacteurs du feuilleton de *la Quotidienne* trouvait fort ridicule le plaisir qu'éprouvent certaines gens à écouter des musiciens *parce qu'ils sont habiles à promener une chanterelle sur une corde à boyaux* (textuel). Nous ne pouvons penser que ce soient de pareilles opinions, de tels non-sens sur l'art musical, qui paralysent le presque bon vouloir qu'a déjà montré M. le ministre de l'intérieur sur cette question intéressante. Si les débats législatifs l'absorbent en ce moment, nous aimons à penser que M. Duchâtel est assez fort pour s'occuper alternativement de politique et des beaux-arts, qui sont aussi dans ses prérogatives.

La civilisation par les sciences et par les arts est aussi une question gouvernementale et de finances. Mazarin disait, en parlant des Parisiens : *Cantano? pagaranno*; ils chantent? ils paieront. Nous demandons à être aussi favorisés que sous le despotisme du cardinal-ministre; ce n'est pas trop exiger, ce nous semble. Si *la Carmagnole*, *Vive Henri IV*, *le Réveil du peuple*, *Veillons au salut de l'empire*, *Vive le roi*, *vive la France*, *le Chant du départ*, sont des mélodies proscrites, voire même *la Marseillaise*, qui est sur la limite des chants séditieux selon la circonstance où on la fait entendre; si la France a été, comme on le disait sous Louis XV, une monarchie absolue tempérée par des chansons, pourquoi ne serait-elle pas maintenant une monarchie constitutionnelle, représentative, parlementaire, tempérée par trois théâtres lyriques au lieu de deux ou de deux et demi, en comptant le théâtre italien, qui ne donne signe d'existence que pendant six mois de l'année?

La grande objection de l'autorité ou plutôt des bureaux contre la création d'une nouvelle entreprise dramatique, c'est la crainte de préparer et d'autoriser en quelque sorte une faillite en accordant un nouveau privilége. Certes, cette susceptibilité morale serait fort respectable si l'on ne pouvait prouver à cette même autorité, à ces mêmes bureaux que, par camaraderie, ils ont nommé, depuis 1830, une demi-douzaine au moins de directeurs qui ont essayé toutes les nuances, qui ont passé par tous les degrés de la faillite. Nous pourrions rappeler que la puissance ministérielle, cédant aux instances d'une jolie solliciteuse, a concédé deux priviléges au lieu d'un, celui du théâtre de l'Ambigu-Comique et du théâtre de la Gaîté, au même directeur que cela n'a pas sauvé du naufrage, au contraire, parce qu'il n'y avait que vanité et incapacité dans le protégé.

Nous parlons de ces choses en homme qui connaît bien la matière. Nous aussi nous avons, dans le temps, obtenu un privilége de théâtre en dédommagement d'une spoliation que nous avait fait subir M. d'Argout, alors ministre du commerce, ayant les théâtres dans ses attributions. Ce privilége, formulé par l'omnipotence d'un haut employé, sans nous consulter, nous imposait un cautionnement de deux cent mille francs comme celui de l'Opéra, moins l'énorme subvention que reçoit ce théâtre. Il nous enjoignait d'organiser une troupe de drame, d'opéra et un ballet dans le délai de trois mois, et de commencer cette exploitation au commencement de la morte saison. Pour la première fois, en pareille matière, on fit intervenir le conseil des ministres qui sanctionna cette concession qui n'était qu'une fin de non-recevoir, une mystification. Nous tracerons quelque part cette farce bureaucratique dans tous ses détails, détails curieux qui pourront servir à l'histoire des ministres de notre époque, et qui prouveront que la véritable comédie n'est plus sur le théâtre, mais bien dans les boudoirs d'actrices et dans les salons ministériels.

En serait-il de même pour la nouvelle entreprise du théâtre lyrique du boulevard Bonne-Nouvelle? Nous ne le pensons pas : on ne recommence pas deux fois une semblable plaisanterie administrative. Cependant nos gouvernants ont pris en une telle indifférence, on pourrait dire en un tel mépris la belle maxime : Laissez faire, laissez passer, qu'il est possible que, malgré les plans de la nouvelle salle soumis et approuvés par l'autorité municipale, et renvoyés au ministre de l'intérieur qui n'a pas trouvé d'objections à y faire, tout reste *in statu quo* pour ne pas choquer un concurrent, pour ne pas blesser les intérêts de quelques directeurs, ou pour ne pas avoir l'air de faire des concessions à ces fatigants remueurs d'idées nouvelles qu'on appelle les auteurs dramatiques, qui trouvent qu'il n'y a jamais assez de théâtres dans Paris, parce que ces théâtres font vivre un grand nombre d'individus, et ne sont pas moins utiles au commerce qu'aux arts et à la civilisation.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

MÉTHODE DES MÉTHODES POUR LE PIANO,

par MM. Fétis et Moscheles.

A une époque où le piano résume tous les genres de musique depuis le quadrille jusqu'à la symphonie, depuis la romance jusqu'au grand opéra, une méthode bien faite pour cet instrument est chose à signaler; la *méthode* d'ailleurs avec l'*étude* étant la manifestation la plus excentrique, la plus caractéristique de la manière de chacun des pianistes célèbres qui fixent maintenant l'attention de l'Europe musicale, l'apparition de la Méthode des Mé-

thodes de MM. Moschelès et Fétis, accompagnée de dix-huit études expressément composées pour faire suite à cette méthode, par tous nos pianistes célèbres : Moschelès, Chopin, Liszt, Thalberg, Doehler, E. Wolff, Rosenhain, Henselt, Mendelsohn, Méreaux, Stephen Heller, est un événement de la plus haute importance pour l'histoire de l'art et l'enseignement de cet art. Un ouvrage de ce genre pose, autant que faire se peut, les limites de la scolastique instrumentale appliquée au piano, bien que cependant il ne soit rien de plus arbitraire que le doigté de cet instrument, malgré la *rationalité* dans laquelle chaque professeur qui fait sa méthode prétend se renfermer. Certainement les éléments, les règles reconnues jusqu'à ce jour sont logiques; mais le besoin d'obtenir des effets nouveaux sur le piano a fait prendre en pitié les principes établis, et propagé cette maxime hardie qu'on peut tout faire sur le piano et le violon, et qu'il n'est pas de musique mal doigtée pour ces instruments. Or, pour arrêter cette anarchie dans l'art, il était nécessaire, bon, utile que des hommes qui joignent le goût à l'expérience missent un frein aux caprices des pianistes compositeurs, et vinssent leur rappeler cette maxime si vraie de Lucien :

Un bon commencement est la moitié du tout.

C'est qu'en effet les principes d'un bon doigté sont les premières, disons plus, les seules conditions d'un talent solide, durable et transmissible sur tous les instruments, mais principalement sur le piano. Le seul passage du pouce, ce point si controversé depuis et même avant Jean-Sébastien Bach jusqu'à Thalberg et Liszt,, est aussi important dans l'histoire du piano, que le sont, dans les annales de la guerre, le passage du Granique, celui du Rhin ou de la Bérésina, quoique toutefois il ne soit pas aussi dangereux.

La Méthode de MM. Moschelès et Fétis est armée d'une introduction fort bien faite, dans laquelle les auteurs passent en revue toutes les écoles, toutes les manières des maîtres présents et passés du piano, ce qui explique leur titre de Méthode des Méthodes, qui semblerait, au reste, imité de celui de la Grammaire des Grammaires de Girault Duvivier, et qu'ils auraient pu tout aussi bien intituler Méthode éclectique.

Dans le douzième paragraphe de cette introduction, le but des auteurs est aussi bien défini que bien exprimé; il y est dit : « Une nouvelle Méthode de piano conçue dans un système absolu, comme serait infailliblement celle que pourrait écrire un artiste attaché aux principes producteurs de son talent, ne ferait que mettre en circulation quelques idées particulières sur l'art de jouer de l'instrument, sans avancement vers la fusion et la réunion de tous les éléments de l'art considéré sous le point de vue le plus général. Résumer tout ce qui a été produit de bon jusqu'à ce jour; donner sur chaque chose les opinions et les principes des chefs d'école les plus célèbres; en faire une analyse raisonnée, et les appliquer avec discernement, telle est, pour l'époque actuelle, la seule manière de faire un ouvrage qui soit d'utilité universelle; tel est le seul moyen de mettre la raison à la place des préjugés. C'est ce que je me suis proposé de faire dans cette MÉTHODE DES MÉTHODES. De cette fusion de principes naîtra, lorsqu'elle aura été comprise, un art nouveau, étendu, varié, immense, qui embrassera toutes les nuances de l'art, et qui sera conforme à l'objet illimité de la musique. »

Malgré cet éclectisme puisé à toutes les méthodes, dans toutes les manières, une sorte de propension porte les auteurs de la Méthode des Méthodes vers le genre de Thalberg; car MM. Fétis et Moschelès avaient dit précédemment : « Considérant que la musique de piano, en acquérant le brillant, a fait porter la main droite vers les notes élevées, tandis que la main gauche attaquait les notes graves, et que, par suite de cette disposition, le centre du clavier reste souvent inoccupé, et laisse un vide dans l'harmonie, il s'est proposé de jeter dans ce centre une partie chantante et à sons continus, pendant qu'une partie brillante se ferait entendre dans les sons aigus, accompagnée par une basse puissante. Ce problème difficile il l'a résolu de la manière la plus heureuse, et son jeu offre la singulière illusion d'un clavier occupé par trois ou quatre mains habiles. Bien que celles de M. Thalberg soient de dimensions peu ordinaires, il est facile de comprendre qu'il n'a pu réaliser un tel phénomène qu'en modifiant certaines parties du mécanisme, soit dans le doigté, soit dans l'attaque du clavier et la production des sons. Par cette manière de jouer du piano, l'art s'est donc transformé; il s'est étendu, s'est enrichi de procédés nouveaux, et tout cela a besoin d'être expliqué. Au résumé de ce qu'il y a de bon, suivant les circonstances, dans toutes les méthodes, se joindra donc dans celle-ci l'analyse de la méthode particulière de M. Thalberg, dont l'exposé ne se trouve nulle part, et dont la connaissance est pourtant une nécessité pour tous les jeunes pianistes. »

Indépendamment de la manière individuelle de chaque artiste, un autre inconvénient de presque toutes les méthodes, c'est le défaut de mesure. Le large développement de choses connues, insignifiantes et souvent inutiles, fait de la plupart des méthodes un volume énorme dont le seul aspect effraie l'élève qui se croit obligé, ainsi que son professeur, de s'arrêter à chaque définition, à chaque exercice. La concision est une des qualités essentielles de la Méthode des Méthodes; et cependant, par une érudition de la matière qui n'a rien que de louable, les auteurs citent une foule de pianistes célèbres qui sont arrivés par des moyens divers à une brillante exécution sur le piano. Il résulte, pour ainsi dire, une histoire de cet instrument, du respect que MM. Moschelès et Fétis montrent pour les grands maîtres qui ont excellé sur le piano par des moyens différents.

A l'article : *De la position de l'exécutant devant le piano, et du placement de ses mains sur le clavier*, M. Fétis cite le *Dactylion* de M. Henri Herz et le *Guide-mains* de M. Kalkbrenner, et il rejette, sans en prendre la responsabilité sur lui seul, l'usage de ces moyens mécaniques, (qu'on ne peut pas précisément dire renouvelés des Grecs), au nom de MM. Cramer, Moschelès, Hummel, et autres pianistes distingués; il veut que l'élève puisse dire, comme Othello :

Je marche dans ma force et dans ma liberté !

Le plus nécessaire des exercices, selon MM. Moschelès et Fétis, et c'était aussi l'opinion de Clementi, de Dusseck, de Woelfl, de madame de Mongeroult, et de M. Kalkbrenner, c'est un long trille ou cadence prolongée avec tous les doigts alternativement. Il est certain qu'en observant d'éviter la raideur on acquiert une grande agilité.

Eberhardt Muller, qui, le premier, dit M. Fétis, a remarqué que le passage du pouce est un moment de crise dans le doigté, dont il ne faut occuper l'attention des élèves qu'après que les cinq doigts se sont exercés sur toutes les combinaisons de notes qui n'exigent pas ce passage, Eberhardt Muller est mis à contribution par les auteurs de la Méthode des Méthodes, comme il l'a été par M. Kalkbrenner dans la sienne pour l'exercice des cinq doigts levés alternativement.

Les tierces répétées doivent-elles être faites du poignet? On ne peut pas dire à ce sujet comme le poëte dramatique : *Hippocrate dit oui et Galien dit non*, puisque le célèbre Hummel garde le silence sur cet objet, que Clementi et Muller disent que ces tierces doivent se faire en roidissant le bras, et que MM. Liszt, Thalberg et Moschelès les exécutent ainsi.

Le doigté, ainsi que nous l'avons déjà dit, éveille toute la sollicitude de l'auteur de la Méthode des Méthodes; il y consacre un long article que nous engageons tous les élèves à bien méditer, à étudier soigneusement. Il divise cette branche difficile de jouer du piano en *doigté facultatif absolu*, en *doigté facultatif conditionnel*, et *doigté obligatoire*. Il est évident que pour les vieux professeurs du doigté rationnel et classique, ces classifications seront de dangereuses innovations, et cependant M. Fétis conteste à M. Adam, professeur de piano au Conservatoire, sa logique sur le doigté facultatif, et il dit : « Je ne terminerai pas ces observations destinées aux professeurs, sans faire remarquer que les modifications de l'art de jouer du piano, les traits nouveaux, les complications de parties qui ne peuvent être exécutées que par dix doigts, donnent naissance à des modifications de doigté qu'on ne doit pas considérer comme des contradictions aux règles, mais comme l'origine de règles pour un nouvel ordre de choses. M. Thalberg, par exemple, a créé une nouvelle partie de l'art de jouer du piano, qui exige un système de doigté spécialement appliqué à ces nouveautés, mais qui ne contredit point le doigté de la musique de Clementi, de Cramer, de Hummel et de Kalkbrenner, de même que le doigté de celle-ci ne contredisait point celui de la musique de Haydn et de Mozart. »

Ces recherches lentes et laborieuses sur la partie la plus difficile et la plus essentielle de jouer du piano témoignent de la conscience des auteurs de la Méthode des Méthodes, ouvrage important sur l'enseignement d'un instrument qui a tant d'importance lui-même, et sur lequel nous reviendrons dans un prochain article.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

FESTIVAL DE BRUXELLES.

Bruxelles, 26 *juillet* 1842.

Bruxelles vient d'avoir une fête musicale dont la Belgique entière gardera long-temps le souvenir. M. Fétis conçut, il y a six semaines environ, l'idée de l'organiser pour l'anniversaire de l'inauguration du roi Léopold. Il associa à son projet une société chantante, la *Réunion lyrique*, dont les membres appartiennent à la partie distinguée de la population, et dont l'influence pouvait être, à ce titre, utile au succès de l'entreprise qu'il méditait, car il fallait déterminer le plus grand nombre possible d'amateurs à faire partie des chœurs concurremment avec des autres; or, les dames d'un certain air sont ici peu disposées d'elles-mêmes à se trouver mêlées à des personnes faisant métier de leur talent; les préjugés de castes sont puissants. Un père alla jusqu'à dire qu'il ne voulait pas que sa fille montât sur les planches; à force de persévérance et de détours diplomatiques on a fini par l'emporter cependant, et à réunir plus d'adhésions qu'on ne l'avait espéré. D'un autre côté, M. Fétis s'adressa à des artistes capables des principales villes du pays, et reçut d'eux des réponses favorables. Gand, Anvers et Malines sont celles qui ont fourni les plus forts contingents; Liége n'aurait pas été la moins empressée à promettre sa coopération, si les fêtes qu'elle organisait pour la même époque en l'honneur de Grétry ne l'avaient pas complétement absorbée.

Il y a trois semaines seulement que les répétitions ont commencé à Bruxelles, et que les parties de chant ont été envoyées aux artistes de la province. C'est dans ce court espace de temps que s'est faite l'organisation du festival. Chaque jour le nombre des choristes augmentait, et quand les contingents extérieurs sont venus se joindre, dans les derniers jours, au noyau principal, il a été porté à trois cents voix. M. Fétis avait obtenu du gouvernement le transport gratuit des exécutants par les différentes lignes du chemin de fer qui relient toutes les villes de la Belgique entre elles, en sorte que la commission administrative de la fête n'a eu qu'à s'occuper de faire préparer des logements aux arrivants.

Quoi qu'il en soit, ce n'était pas tout d'avoir un chœur et un orchestre nombreux, il fallait encore réunir des solistes de mérite qui supportassent le voisinage de cette masse imposante. D'heureuses circonstances ont permis que l'on réussît à cela au-delà de toute espérance. Liszt devait venir à Liége pour les fêtes de Grétry; M. Fétis lui écrivit pour lui demander de lui venir en aide. Le grand artiste est toujours prêt à prendre part à quelque œuvre d'art sérieuse; il promit de se trouver à Bruxelles le 24 juillet, et l'on sait quelle valeur a sa parole. La même circonstance amenait madame Damoreau en Belgique; sollicitée à son tour, elle accorda avec une grâce parfaite la faveur qu'on implorait d'elle. Géraldy se trouve ici pour remplir ses fonctions de professeur temporaire au Conservatoire; Artôt s'y repose des fatigues d'un voyage en Russie. Ces quatre noms célèbres parurent en grosses lettres sur l'affiche.

Chose rare, aucune des combinaisons arrêtées n'échoua. Le 24 juillet chacun fut à son poste, et le programme ne subit aucune modification. A midi, les portes du temple des Augustins s'ouvrirent à un public immense. Paris n'a pas de local propre à un concert aussi vaste que celui dans lequel vient d'avoir lieu le festival de Bruxelles; il n'a pas toujours eu, du reste, la destination qu'on lui a donnée en dernier lieu, car c'est une église. Bâtie au XVII[e] siècle, elle servit au culte catholique jusqu'à la révolution française, mais ayant été fermée à cette époque, elle ne fut plus consacrée depuis lors. On en fit successivement un temple protestant, un magasin de décorations de théâtre et une salle d'exposition pour des objets d'art. En 1834, M. Fétis ayant formé le projet d'organiser une grande fête musicale, songea à ce local, qui est une propriété de l'Etat, et y fit faire les travaux nécessaires par l'architecte du gouvernement. Elle ne sert maintenant qu'aux cérémonies officielles. Le coup d'œil qu'elle offrait dimanche était vraiment magique : d'un côté, près de trois mille personnes étaient pressées dans les nefs inférieures, sur les galeries qu'on a construites pour donner accès à un plus grand nombre de spectateurs; de l'autre, environ cinq cents exécutants occupaient le vaste amphithéâtre pratiqué dans le chœur de l'église pour servir d'emplacement à l'orchestre.

Le premier morceau a été la symphonie en *la* de Beethoven. Je ne chercherai pas de nouvelles épithètes pour exprimer l'admiration qu'inspire ce chef-d'œuvre; ce serait une besogne au moins inutile, car tout le monde est suffisamment pénétré de son immense valeur; je parlerai seulement de l'exécution. On sait que plus le personnel d'un orchestre est nombreux, passé de certaines proportions, moins il y a de chances pour obtenir une exécution fine et nuancée. Cependant cent quatre-vingts musiciens composaient l'orchestre du festival de Bruxelles, et la symphonie en *la* a été rendue avec une si grande perfection, que Liszt déclarait hautement ne l'avoir jamais entendu mieux exécutée, même au Conservatoire de Paris. Les nuances les plus délicates ont été admirablement exprimées, tandis que les *forte* avaient par opposition une foudroyante énergie.

Il y avait plusieurs années qu'Artôt, l'un des artistes qui font le plus d'honneur à la Belgique, ne s'était fait entendre ici. Il a joué au festival un nouveau concerto de sa composition dans lequel on a remarqué surtout un rondeau d'un style très élégant. On a trouvé que, comme exécutant, il était en progrès;

c'est ce que l'on voudrait toujours pouvoir penser de l'artiste qui reparaît après une absence de quelque durée.

On abuse souvent du mot *perfection* en l'appliquant à des choses qui ne sont pas exemptes de défaut; mais si l'on peut l'employer à juste titre, c'est pour qualifier le talent de madame Damoreau considéré au point de vue de l'art du chant. Madame Damoreau était visiblement agitée lorsqu'elle a commencé l'air avec variations de *Cenerentola*. N'ayant jamais connu que des succès dans le courant de sa carrière, comment peut-elle encore éprouver devant le public un sentiment de crainte? Telle est la question que beaucoup de personnes ont dû se faire. En y réfléchissant, on comprend cependant jusqu'à un certain point la cause de cette émotion. Quinze ans se sont écoulés depuis que madame Damoreau s'est fait entendre à Bruxelles pour la dernière fois; il n'y aurait eu rien de surprenant à ce qu'elle fût changée à son désavantage et comme femme et comme cantatrice; le public pouvait s'attendre du moins à ce qu'il en fût ainsi; et quoiqu'elle eût bien des preuves du contraire, il était naturel qu'elle craignît l'effet de la prévention. Son auditoire lui a bientôt montré que ses préoccupations étaient chimériques; on l'a trouvée plus charmante et plus habile cantatrice que jamais; des applaudissements qui n'avaient pas encore cessé lorsqu'elle se fut retirée, le lui ont bien prouvé.

Le duo du *Maître de chapelle*, chanté par madame Damoreau et Géraldy, a fanatisé l'assemblée. Il est vrai qu'il y a eu, dans la manière dont ces deux artistes l'ont rendu, non seulement un prodigieux talent, mais encore un rare bonheur. Tout ce qu'ils y ont introduit de traits inattendus, hardis, a été exécuté avec une verve, un entrain, et en même temps avec une correction qui provoquaient à chaque instant des explosions de bravos. Ajoutons que Liszt les avait accompagnés au piano, et que M. Fétis tournait les feuillets. La réunion de ces quatre artistes célèbres offrait un intérêt qui n'a échappé à personne. L'orchestre, improvisé sous les doigts de Liszt, n'avait pas frappé les derniers accords qu'une pluie de bouquets envahissait l'estrade. Géraldy avait chanté auparavant, avec une expression profonde et juste, la belle scène d'Assur, de *Semiramide*.

M. Fétis a fait exécuter, pour ouvrir la seconde partie du festival, une fantaisie sur des airs nationaux flamands, composée pour l'orchestre par M. Haussens, de Gand, jeune artiste qui ne le céderait à aucun maître en ce qui touche à l'art de mettre en œuvre les ressources de l'orchestre. M. Haussens était dans la salle, quelques personnes le savaient, et l'ont forcé de venir recevoir en personne les témoignages de sympathie que l'auditoire prodiguait à son ouvrage.

Des fragments du *Jugement dernier* de Schneider, et de la *Conversion de saint Paul* de Mendelssohn, avaient été choisis pour être chantés par le chœur nombreux dont il a déjà été parlé. L'exécution de ces morceaux, sur le mérite desquels nous n'avons pas à insister ici, a été complétement satisfaisante. C'est une conquête, car le chant d'ensemble n'existait pas ici sur une grande échelle. On n'entend rien de mieux en Allemagne que ce qu'ont fait ces trois cents voix exercées pendant trois semaines seulement. Ensemble parfait, fidèle observation des nuances, bonne articulation de la note et des paroles, justesse rigoureuse, tout a répondu aux plus sévères exigences.

Terminons par Liszt; nous l'avons exprès réservé pour la fin, désespérant de trouver encore des épithètes laudatives pour d'autres, si nous avions commencé par lui. Toutes les fois qu'on entend Liszt, on se dit: « C'est fini, nous voici arrivés au but, l'art ne peut atteindre un terme plus éloigné. » A peine six mois se sont-ils écoulés qu'on le retrouve nouveau, transformé. On croyait l'avoir assez étudié pour le bien connaître, il s'offre encore une fois plein de mystères. Quand donc aura-t-il dit son dernier mot? Jamais, nous commençons à le croire. Aussi ne cherchons-nous plus à le deviner, et nous laissons-nous aller tout simplement aux impressions qu'il fait naître en nous. La fantaisie sur des motifs de *Don Juan*, qu'il a jouée au festival, offre un champ tout neuf aux observations, et surtout aux admirations. La salle entière a éclaté en transports inouïs après ce morceau; on a rappelé Liszt, on l'a couvert d'acclamations et de fleurs.

Le souvenir de cette belle fête laissera de précieux souvenirs à ceux qui ont eu le bonheur d'y assister. Nous y avons vu à la fois tant sur l'estrade des exécutants que dans la salle, MM. Liszt, Fétis, Géraldy, Artôt, de Beriot, Mossart, Prume et madame Damoreau. Bruxelles est fière d'avoir possédé dans ses murs une pareille réunion d'artistes. Citons encore pour mémoire mademoiselle Rachel et Bouffé, qui donnent ici des représentations fabuleuses.

Liszt est parti pour Paris; madame Damoreau et Artôt sont allés donner des concerts dans quelques villes du nord de la France. Le soir même du concert, la réunion lyrique leur avait donné des sérénades ainsi qu'à MM. Fétis et Géraldy. Qu'on laisse faire, Bruxelles sera bientôt une des villes les plus musicales de l'Europe.

N'oublions pas de dire que la recette du festival a été, défalcation faite des frais, versée dans la caisse des pauvres.

NOUVELLES.

*** Dès le commencement de cette semaine il avait été décidé qu'aucune musique ne serait exécutée pendant la translation des restes mortels de M. le duc d'Orléans de Neuilly à Notre-Dame. Ainsi les marches funèbres composées par MM. Auber et Halevy n'ont pu être entendues. Dans la cérémonie religieuse qui sera célébrée mercredi prochain, 3 août, il n'y aura que du plain-chant récité par les chantres ordinaires de l'église métropolitaine sous la direction de M. Danjou.

*** Le relâche général des théâtres de Paris a commencé hier, samedi, et se prolongera jusqu'à mercredi prochain inclusivement.

*** Un service funèbre pour le repos de l'âme de M. le duc d'Orléans a été célébré cette semaine dans le temple israélite de Paris. Un hymne en vers français, composé pour cette circonstance par M. Léon Halevy, a produit une vive sensation. C'est pour la première fois que la langue nationale a été admise, à Paris, dans une cérémonie du culte israélite.

*** La représentation de *Robert-le-Diable*, donnée lundi dernier, a été brillante. Madame Dorus-Gras, Levasseur, mademoiselle Dobré et Marié ont concouru à l'effet toujours admirable de ce bel ouvrage.

*** Nous avons dit ce que nous pensions du *Code Noir* après la première représentation; et le public a été, comme presque toujours, de notre avis. Cet ouvrage ne fait pas de recettes et se joue rarement, et encore devant les banquettes ou des billets gratis. En plus de deux mois *le Code Noir* n'a été représenté que seize fois. La musique de M. Clapisson n'est pas sans talent, mais l'inspiration y manque; elle est bien instrumentée, mais malheureusement dans toutes ses formes d'une imitation servile des œuvres de Meyerbeer et d'Halevy. Encore un *succès* comme celui-ci, et quel est l'auteur qui oserait confier un libretto à M. Clapisson?

*** M. Adam emploie un singulier moyen pour arriver à l'Institut. Il compose en ce moment un ouvrage dans les formes et dans le style du *Postillon de Lonjumeau* et du *Brasseur de Preston*. Il paraît que M. Adam ne sait plus à quel saint se vouer pour obtenir encore quelque succès.

*** On annonce comme devant être signée très prochainement!! par M. le ministre de l'intérieur, l'ordonnance qui doit décider l'ouverture du troisième théâtre lyrique.

*** Vers la fin du mois dernier, le célèbre Moschelès a donné un grand concert à Londres, dans la salle du théâtre italien, au profit des victimes du grand désastre dont la ville de Hambourg a été frappée. Le succès le plus satisfaisant et le plus glorieux a couronné cette bonne œuvre, à laquelle le grand artiste avait associé toutes les illustrations musicales qui se trouvaient alors en Angleterre. Le prince Albert assistait à cette mémorable solennité. La part de Moschelès consistait en deux études inédites suivies de Souvenirs (*Recollections*) et improvisation; ensuite il a joué avec Mendelssohn le duo fameux de sa composition, *Hommage à Hændel*. Jamais plus beau talent de pianiste ne s'était produit avec plus d'avantage et n'avait recueilli plus de bravos.

*** On doit représenter incessamment à Wiesbade un opéra nouveau de Conradin Kreutzer (auteur d'*Une Nuit à Grenade*), intitulé: *le Page et le Bracelet*. La fille de l'auteur, mademoiselle Cécilia Kreutzer, qui est fort jolie et chante avec beaucoup de talent, est chargée du rôle principal.

*** *Les Suédois à Prague*, tel est le titre d'un opéra nouveau dont la musique est de M. W. Roder, et qui sera incessamment représenté à Munich.

*** Il y a quelques jours le débarcadère de Versailles était peuplé d'une foule de jeunes et jolies femmes, de notabilités artisti-

ques et même financières, tout ce beau monde allait à une représentation dont nous avons déjà signalé l'importance. Il s'agissait d'opéra, de danse, de concert; car, après les splendides jouissances musicales offertes aux abonnés des journaux spéciaux de musique, il faut bien que les amateurs *extra-muros* aient leur tour. Donc Nathalie Fitz-James, comme nous l'avons dit, essayait ou risquait avec l'audace d'une sylphide de chanter Alice, et en bonnes camarades les lionnes de l'Opéra étaient venues à son profit échauffer cette masse un peu inerte qu'on appelle le public; vive la claque quand elle est disciplinée par de jolies femmes aux mains fines et bien gantées, et donnant avec chaleur le signal des applaudissements! Aussi cette soirée était-elle joyeuse et brillante. Après deux actes de cette musique de *Robert* déjà si populaire quoique si élevée, est venu un intermède musical; M. Charles de Konstki a joué en violoniste habile et consciencieux, selon son habitude le concerto de Maysseder; puis est venu se mettre au piano un jeune artiste qui, dès le début de la fantaisie de Doelher, a provoqué des bravos unanimes. Félicitons M. Goria du succès qu'il a obtenu dans cette soirée; son jeu tour à tour souple et brillant, élégant et expressif, faisait arriver pures et harmonieuses toutes les notes de l'excellent piano de Pleyel, dans toutes les parties de la salle. Lorsque ces deux artistes ont reparu ensemble, ils ont été salués d'applaudissements *de bon aloi*; l'intermède se terminait par un duo pour piano et violon: *Les Souvenirs de Schubert*, composé par madame Clara Pfeiffer, et M. Charles de Konstki; la partie de piano, brillante et bien écrite, a été dite par Goria avec beaucoup de chaleur et de netteté, et Charles de Konstki s'y est distingué doublement comme compositeur et exécutant. Le *Chalet* terminait la soirée; madame Potier qui est fort en faveur à Versailles, a chanté coquettement cet opéra un peu usé, et Nathalie Fitz-James a couronné le tout par un pas, tant soit peu cachucha, dont tout exprès Burgmuller a écrit la musique: danseuse et composition, tout a été applaudi.

*** Le roi de Prusse vient d'accorder à M. Théodore Kulak une somme de trois mille francs pour un voyage artistique. Ce jeune et brillant compositeur dont les œuvres pour le piano obtiennent beaucoup de succès en Allemagne, viendra d'abord à Paris; mais avant de quitter Berlin il donnera encore un concert dans lequel il fera entendre une *nouvelle Sonate* et ses *Transcriptions* de la cavatine de *Robert-le-Diable* et de l'air de *la Favorite*, dont on dit beaucoup de bien.

*** Depuis long-temps déjà les régiments prussiens ont des chanteurs qui entonnent des hymnes patriotiques, quand la musique se tait. Un perfectionnement a été introduit en Bavière, où maintenant on donne des *leçons de chant* à tous les soldats qui ont de la voix; c'est un excellent principe, car rien n'encourage davantage le soldat en marchant contre l'ennemi que le chant, et nous pensons que cet usage pourrait facilement être introduit dans l'armée française.

*** Le célèbre Hogarth désirant un jour faire une caricature intitulée: *Le Musicien enragé*, réunit un nombre considérable d'instruments discordants, et fit donner un charivari à un violoniste italien, il signor Castrucci, venu en 1714 en Angleterre. Il profita du moment où le musicien, furieux d'entendre un bruit si épouvantable, mit la tête hors de sa fenêtre, et c'est à cette idée que nous devons un des chefs-d'œuvre de ce peintre, sous le titre: *Le Musicien enragé*.

*** Charles-Quint était grand amateur de musique; il avait fait une collection d'anciennes chansons des Gaulois et surtout de leurs chants guerriers qui contenaient les traits d'héroïsme des anciens monarques français. Il savait par cœur tous ces morceaux et les chantait souvent. A l'église, il s'acquittait toujours de la partie du choral, et il engagea les autres princes à suivre son exemple. Ce monarque fit donner des leçons de chant à ses filles.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Arras.* — La Société philharmonique donnera le 29 août une grande soirée musicale à l'occasion de la fête communale. Parmi les artistes qui doivent s'y faire entendre, on cite déjà MM. Géraldi et Artôt, et madame Damoreau. Ces noms en disent plus que des éloges.

*** *Perpignan.* — Une assemblée générale d'artistes et d'amateurs de musique, a décidé dernièrement la création d'un Conservatoire de musique. Une pétition qui fut immédiatement couverte d'un nombre considérable de signatures fut adressée au conseil municipal, qui a voté les fonds nécessaires, et donné un local pour cet établissement. Près de cent élèves ont été admis par le conseil d'administration du Conservatoire, présidé par le maire de la ville. M. Gallay a été nommé par acclamation directeur du Conservatoire; M. Henry, auteur de plusieurs ouvrages estimés, et doyen d'âge des artistes de Perpignan, a été nommé censeur, et MM. Lomagne et Fabre, élèves et lauréats du Conservatoire de Paris, gérants.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — M. Beale, de la maison de MM. Cramer, Addison et Beale vient d'inventer un instrument également remarquable par la beauté de la forme et la pureté des sons. On le nomme *Euphonicon*. Il réunit les qualités du piano-forté et de la harpe.

— Un violoniste anglais M. H. Haywan, donne en ce moment, à *Hanover square*, des soirées très suivies.

— La signora Frezzolini a terminé le 16 juillet ses représentations en Angleterre par le rôle d'*Anna Bolena*. Elle n'a pas soutenu à Londres la haute réputation qu'elle avait acquise en Italie.

*** *Irlande.* — L'art musical est menacé de perdre le beau talent de miss Adélaïde Kemble, par un brillant mariage qui se prépare pour cette cantatrice. Elle a paru la dernière fois le 16 juillet devant un auditoire irlandais, dans le rôle de Norma. Le directeur du théâtre de Dublin est venu annoncer au public, après cette mémorable représentation, que pour la réouverture, fixée au 5 septembre prochain, il réunirait les grandes notabilités du chant, Mario, Lablache père et fils, etc., etc.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** **1842. — N° 32.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 7 août 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

DE RAMEAU

ET

DE QUELQUES UNS DE SES OUVRAGES.

(Premier article.)

Nos bibliothèques sont de véritables catacombes où gisent enfouis de beaux ouvrages des siècles passés, dont la gloire s'est éclipsée, à côté d'une foule de productions que des préjugés généralement admis s'obstinent à compter parmi les chefs-d'œuvre, bien qu'elles n'aient jamais été que médiocres ou détestables de tout point. D'autres aussi présentent le plus curieux amalgame de puérilité et de grandeur, de grotesque et de noblesse; on y peut voir fréquemment la lutte de l'inspiration et d'une science routinière qui n'est, au fond, qu'une ignorance réelle de la nature et des principes de l'art. Ces dernières compositions ne sont pas celles dont l'examen offre le moins d'intérêt; on peut, en tout cas, retirer de leur étude plus d'un enseignement utile, faire en les lisant un retour sur nous-mêmes, et songer à ce qu'il nous reste à tenter pour émanciper la musique et la débarrasser des beautés de convention. Il est certes encore plus difficile, pour les musiciens modernes, de démasquer les tartufferies admiratives que de briser les entraves semées par des erreurs systématiques et cimentées par le temps, sur la route de ceux qui veulent marcher en avant à la recherche du neuf et du vrai beau.

Les novateurs capables de donner un démenti à une doctrine prohibitive, erronée, le font ordinairement dans des partitions appelées à subir, de leur vivant, le jugement du public. Si l'innovation a pour résultat de charmer ou d'émouvoir un auditoire intelligent, elle est consacrée, quoi qu'on dise et qu'on fasse; tous les arguments de ses adversaires ne servent qu'à rehausser son prix et à rendre leur déraison plus évidente. Tandis que s'il s'agit de prouver que tel ou tel ancien ouvrage, réputé admirable, ne possède réellement aucune des qualités qui méritent l'admiration, comme on ne l'exécute presque jamais, il n'est pas possible à son égard d'obtenir l'APPEL AU PEUPLE, et la crainte d'attirer inutilement sur soi des inimitiés d'autant plus violentes qu'elles sont plus aveugles, empêche beaucoup d'hommes clairvoyants de porter seuls le marteau sur cette ruine consacrée. Il n'est pourtant pas indifférent, tant s'en faut, de laisser l'opinion persister dans une fausse voie. Les conséquences des erreurs admiratives ne sont pas difficiles à prévoir. Il est évident pour nous, du moins, qu'elles ont plus fait pour arrêter le progrès que les théories qui lui sont directement hostiles. Ah! si nous possédions un musée musical comme nous avons un musée de peinture, où toutes les

compositions qui ont valu un nom à leur auteur fussent exécutées de temps en temps, chaque chose serait bientôt remise à sa place, et je sais bon nombre de célébrités séculaires que ces exhibitions fatales éteindraient pour jamais. Les esprits routiniers et trembleurs résistent bien quelque temps à l'entraînement de l'opinion publique, quand elle est contraire aux idées qu'ils ont reçues de l'éducation, mais ils finissent par y céder, silencieusement d'abord, franchement ensuite, et en s'étonnant d'être restés les derniers à lui obéir.

Pour les bonnes innovations anti-scolastiques, les demi-savants, les entêtés, les vieillards chagrins disent : C'est défendu et c'est mauvais! — Les timides disent : C'est beau, mais c'est défendu! — Les esprits justes, les vrais artistes, le public éclairé s'écrient : C'est défendu, mais c'est beau! Il ne fallait pas le défendre, et il fallait trouver le moyen de l'employer ainsi! —

Pour les vieilles sottises proposées par certains maîtres à leurs élèves comme d'inimitables modèles, et prônées traditionnellement par des critiques qui ne les connaissent pas, s'il arrivait qu'elles fussent sérieusement exécutées et attentivement écoutées en public, elles feraient naître des appréciations et des jugements précisément contraires à ceux que je citais tout-à-l'heure. Les scolarques, *laudatores temporis acti*, diraient : C'est admirable! — Leurs élèves : C'est probablement admirable, mais c'est bien ennuyeux! — La foule éclairée : Ce n'est point admirable, mais c'est fort ennuyeux, parfaitement stupide et très laid! —

Ne voyons-nous pas cette expérience se renouveller au moins une fois l'an, à la vérité sur une échelle très restreinte, aux concerts du Conservatoire, ce sanctuaire de l'art musical, et devant un auditoire assez sensible et presque toujours intelligent! On y entend, sinon des œuvres entières, au moins certaines parties importantes des productions de quelques anciens compositeurs. Comme ces fragments sont, en général, bien choisis, ils produisent presque toujours un grand effet, quelques uns même ont excité un tel enthousiasme que de magnifiques compositions modernes pâlissaient dans leur voisinage; mais qu'une des ces excroissances hideuses, qui poussent çà et là, sur les landes arides du contre-point, vienne à se glisser par hasard dans le programme, il n'y a pas de prestige d'exécution, pas de nom illustre qui puisse la faire admirer. Le public tout entier proteste par son silence et quelquefois par des murmures d'une rare énergie contre cette exhumation. On dit partout dans la salle : C'est insupportable! Ce n'est qu'un froid calcul, une combinaison stérile de notes inanimées, il n'y a point d'*art*, il n'y ni cœur ni pensée là-dedans. — Et, en dépit de l'autorité de deux ou trois maîtres, presque tous les musiciens de l'orchestre sont du même avis, et les facétieux ajoutent : C'est assommant... mais ce n'est pas beau!...

Puisqu'il n'y a pas à Paris d'institution musicale destinée à faire entendre dans leur entier les partitions anciennes, nous allons essayer d'en analyser quelques unes dues à la plume d'un musicien qui fut célèbre, à la fois, comme théoricien et comme compositeur. Elles présentent à l'esprit ce double attrait de curiosité critique dont nous parlions en commençant, et qui naît du mélange des éléments les plus hétérogènes, du rapprochement du beau et du laid, du niais et du sublime.

Il faut avouer tout de suite, pour ne pas tromper le lecteur, que le sublime y est en fort petite dose, bien qu'il s'y trouve réellement : il s'agit des partitions de Rameau. Ce fut le premier compositeur français qui mérita le nom de maître. Son système de la basse fondamentale fit grand bruit au siècle dernier; comme il exerça une singulière influence sur la direction des idées de quelques uns de ses successeurs et sur le mouvement des siennes propres, nous demanderons la permission de l'examiner préliminairement, avant de nous livrer à l'étude des compositions où il le mit en œuvre.

Tout le système de Rameau en harmonie repose sur un fait naturel qu'il avait fort mal observé, comme on va le voir, la résonnance harmonique du corps sonore, ou la production de certains sons faibles, différents du son principal et entendus en même temps que celui-ci lorsque le corps sonore est mis en vibration. Ces sons n'étaient pour lui que la *douzième* et la *dix-septième*, ou l'octave de la *quinte*, et la double octave de la *tierce*.

D'abord, avant d'examiner la portée de ce fait et les conclusions qu'on en a tirées, qu'il soit permis de s'étonner du prestige que conservent encore aujourd'hui des phrases comme celles-ci : « C'est beau, parce que c'est dans la nature, » ou « C'est mauvais, parce que ce n'est pas dans la nature. » Rien n'est plus absurde *en fait d'art* que de baser là-dessus les motifs de ses jugements, toutes les fois que cet art n'a pas pour objet évident et direct l'imitation de la nature. Il n'y a d'ailleurs réellement que *ce qui n'est pas* qui ne soit pas dans la nature.

La musique vocale est dans la nature, dites-vous, parce que la nature produit des voix. En ce cas faites entrer dans votre musique les cris de tous les animaux, ils sont aussi naturels que les accents de la voix humaine.

La musique instrumentale n'est pas naturelle, parce que la nature ne produit pas des instruments! Non sans doute, la nature ne fait pas des violons, mais elle produit des hommes qui font des violons, comme elle produit des abeilles qui font de la cire et des petits édifices artistement construits, comme elle fait naître des castors qui bâtissent des ponts, des digues, des maisonnettes, etc.

Au premier coup d'œil jeté sur la doctrine de Rameau, et en considérant l'importance extraordinaire qu'il attache à sa découverte de la génération harmonique par le corps sonore et à sa création de la basse fondamentale, on croit qu'il va en déduire logiquement un système complet, d'après lequel tout ce qui ne se rapportera pas au phénomène naturel qui l'a fait naître sera impitoyablement rejeté. Mais comme ce système n'eût admis nécessairement alors qu'un seul accord, l'accord parfait majeur, puisque, d'après Rameau, c'est le seul que produise le corps sonore, et comme cependant, avant d'être théoricien et rêveur, Rameau était musicien, comme ses organes avaient acquis dès l'enfance par l'exercice le bon sens de l'art des sons, il fut forcé de sentir, sinon de reconnaître, l'absurdité des conséquences d'un pareil principe. Il s'efforça d'y rattacher tant bien que mal le *mode mineur*, dont il voyait bien qu'on ne pouvait se passer, en avouant qu'il avait également besoin de la dissonance, que, dans son opinion, la nature ne produisait pas.

Voici comment il s'y prit pour *naturaliser* le mode mineur. Ayant cru remarquer que, si elles étaient placées dans le voisinage d'une corde sonore (*ut*), les deux cordes plus graves, *la bémol* et *fa*, accordées à la douzième et à la dix-septième au-dessous d'elle *frémissaient* pendant la vibration de l'*ut*, Rameau s'empressa d'en con-

clure que la *nature* indiquait par là le mode mineur; cette réunion des trois sons *fa*, *la bémol*, *ut*, constituant un véritable accord parfait mineur. Admirez la préoccupation des créateurs de système! Il se trouve que cette observation est mal faite, Rameau reconnaît plus tard que les résonnances du *la bémol* et du *fa*, voisins de l'*ut*, sont imaginaires; que cet *ut* ne fait *frémir* sympathiquement que ses *unissons* ET, dix-septième harmonique de la corde *la bémol*, et douzième harmonique de la corde *fa*. Et le voilà à battre la campagne pour trouver l'origine du mode mineur, comme si la connaissance de cette origine était d'une nécessité absolue pour l'art musical.

O malheureux Rameau! n'avoir pas remarqué que la plupart des grandes cloches (non pas toutes) font entendre très distinctement la tierce mineure au-dessus du son fondamental!! Comme ce fait eût consolidé sa théorie!!! Mais pour nous, musiciens désireux de savoir ce qui est beau ou seulement agréable, et peu curieux des phénomènes d'acoustique, qu'importe que la nature donne ou non l'accord parfait mineur? nous le connaissons et nous en usons parce qu'il nous plaît; cela suffit.

Quant à la dissonnance, dont Rameau dut avouer qu'on se passerait difficilement en harmonie, voici ce qu'il dit, page 55, de son *Nouveau système de musique théorique*: « Si l'on *n'entend point* de dissonnances dans la » résonnance d'un corps sonore, cela prouve qu'elles ne » sont pas naturelles dans l'harmonie, et par conséquent » qu'elles ne peuvent y être introduites que par le secours » de l'art. »

Il n'est besoin que de cette phrase pour détruire tout le crédit des raisonnements, des observations, et de la rectitude d'esprit de Rameau, et réduire sa théorie à sa juste valeur.

Comment, en effet, accorder quelque solidité et quelque mérite à un système dont la base n'est pas plutôt établie, qu'on est obligé de l'abandonner, et dont l'auteur a si mal observé le phénomène d'acoustique qui lui sert de point de départ, qu'il pose en principe les erreurs les plus grossières.

1° Il parle sans cesse de la résonnance du *corps* sonore; ce corps pour lui, c'est une corde tendue ou un tuyau d'orgue. Il a l'air de croire que la résonnance de tous les autres corps sonores amène les mêmes résultats; ce qui est faux. Il en est au contraire qui produisent simultanément, et *uniquement*, des discordances affreuses, qu'on ne peut appeler *sons harmoniques*, et qui doivent leur existence à la même loi que les sons dits harmoniques et musicaux. Et pourquoi cependant tous ces corps sonores seraient-ils déshérités au profit de la corde et des tuyaux du droit de prendre part à la constitution harmonique, puisqu'ils sont dans la nature?

2° Dès que Rameau admet les dissonnances, *bien qu'elles ne soient pas naturelles* (suivant lui), cela prouve clairement qu'il n'est pas de rigueur que les consonnances aient leur origine dans la nature, et qu'il suffit que les agglomérations de sons ainsi nommées produisent en musique une heureuse impression sur nos organes (comme font les dissonnances, dans certains cas), pour pouvoir y être admises. Et dès lors, qu'importe que la résonnance harmonique d'une corde donne l'accord parfait?...

3° Un système basé tout entier sur un phénomène si mal étudié, que ses effets sont demeurés presque entièrement inconnus à l'observateur, n'a guère besoin d'être combattu; on peut aisément imaginer à combien de folies, d'erreurs et de contradictions il aura donné lieu. Or, Rameau, non seulement ignorait l'effet de la vibration de plusieurs corps sonores, mais il ne connaissait même pas celui de la vibration de la *corde*, et celui du tuyau d'orgue, les seuls corps sonores dont il se soit occupé. Il a méconnu en eux le fait même qui pouvait être le plus favorable à sa théorie, la production naturelle de la dissonnance. Il a cru qu'ils ne faisaient entendre avec le son fondamental que les octaves de la *quinte* et de la *tierce*, quand manifestement ils donnent les octaves aiguës de la *septième* mineure, de la *neuvième* majeure, et, qui plus est, une quantité d'autres sons plus élevés disposés diatoniquement, et qui produisent entre eux et avec ceux que je viens de citer des conflits qu'on ne pourrait tolérer s'ils devenaient plus sensibles; la *neuvième* mineure, par exemple, qui résonne à l'extrême aigu en même temps que la *neuvième* majeure au-dessous. Les notes dites ouvertes sur les cors et trompettes, que sont-elles en outre, sinon une résonnance naturelle du tube, analogue à la résonnance de la corde et du tuyau d'orgue? Or, ces notes produisent au-dessus du son le plus grave les intervalles de quinte, d'octave, de dixième, de douzième, de quatorzième ou octave de la *septième* mineure, de double octave, et de seizième ou octave haute de la *neuvième* majeure; plus la reproduction de ces mêmes sons à l'octave supérieure. Il est vraiment inconcevable que Rameau et tous ceux qui ont tant perdu de temps à éclaircir et à propager son système ou à le combattre, n'aient pas mieux que lui observé ces faits si généralement connus aujourd'hui. Comment n'ont-ils pas au moins entendu la résonnance de la *vingt-et-unième mineure* (7me), qui, sur nos *pianos* modernes, est si forte, qu'elle altère le sentiment de la tonalité, et blesse ainsi bien souvent les auditeurs placés trop près de l'exécutant? Quel malheur pour Rameau de n'avoir pas remarqué cet intervalle et celui de la vingt-troisième majeure (9me), que sa corde sonore lui offrait de si bonne grâce! Il aurait pu ignorer ou feindre d'ignorer les véritables discordances qu'elle tient aussi en réserve pour ceux qui la consultent avec soin, et le système de la basse fondamentale eût été établi d'une façon plus solide et moins illogique. Rameau a bien fini par reconnaître la résonnance de la *vingt-et-unième* (du *si* bémol au-dessus de la *dix-septième* de l'*ut* fondamental), mais il semble fâché de cette découverte au lieu de chercher à en tirer parti, et considère ce *si* bémol comme un *la* dièze, qu'il appelle en conséquence octave haute de la sixte superflue, et non de la septième, sous prétexte que ce son est un peu bas: le *la* dièze, selon les acousticiens et leurs calculs, étant plus bas que le *si* bémol; selon l'oreille et sa musique, il est plus haut, et, en tout cas, la sixte augmentée ou superflue ne peut être autre chose qu'une dissonnance. Que d'inconséquences! que de risibles puérilités!!!... Voilà donc un musicien qui veut tout rattacher en musique à la seule harmonie; qui prétend tirer cette harmonie d'un phénomène naturel; qui ne connaît pas même la puissance réelle de ce phénomène dans ce qu'elle a de favorable à ses idées; et qui, s'il la connaissait dans son entier, serait forcé ou d'admettre comme agglomérations harmonieuses des amas de sons hétérogènes qu'on ne saurait supporter, ou d'avouer que l'harmonie musicale est le résultat d'un *choix* fait parmi les sons, d'après *l'observation* des impressions diverses qu'ils produisent sur notre oreille dans telles ou telles combi-

naisons, avec des précautions particulières dans leur enchaînement successif, et de reconnaître enfin que la science des accords n'a d'autre raison d'être que celle de notre organisation, et d'autre base que celle qu'il lui conteste, L'EXPÉRIENCE.

H. BERLIOZ.

(*La suite au prochain numéro.*)

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

VIII.

LE SUCCÈS.

Le succès est le but de l'art.

On n'aspire à devenir artiste que pour obtenir du succès, parce qu'en définitive, et indépendamment des avantages que le succès procure, on ne connaît pas encore un meilleur moyen de légitimer sa vocation à ses propres yeux, comme aux yeux des autres.

En parlant de la *Fatalité*, j'ai dit que l'artiste avait en lui-même une certaine mesure d'effet, dont il ne saurait franchir les limites : Dieu et la nature lui ont dit, comme aux flots de la mer : « Tu n'iras pas plus loin. » Quand cette mesure se trouve être aussi, dans des circonstances données, celle du public, l'effet se communique, se propage, et il y a succès.

De là vient que le succès est toujours chose incertaine et variable;

Que l'artiste le plus habile, le plus accoutumé à réussir, n'est pas toujours sûr d'enlever le succès;

Que le succès du jour n'est pas celui du lendemain, le succès du mois celui de l'année, le succès de l'année celui du siècle, le succès du siècle celui de l'éternité.

La mesure d'effet nécessaire change suivant les circonstances, suivant le temps. Hier, par exemple, il fallait frapper juste plutôt que frapper fort : aujourd'hui c'est tout le contraire; il faut frapper fort plutôt que frapper juste.

On se récrie toujours sur ce que de grands artistes ont été d'abord incompris, méconnus, sinon pour la valeur totale de leur génie, au moins pour la manière dont ils traitaient quelques parties de leur art. C'est que chez eux la mesure d'effet nécessaire était d'abord plus forte que chez le public; c'est que le public ne leur demandait pas tout ce qu'ils se demandaient à eux-mêmes. Ainsi pour être content de lui, pour s'impressionner et pour se plaire, Mozart avait besoin d'un orchestre plus fort, plus compliqué, plus savant que ne le désiraient les empereurs et les amateurs de son époque. Beethoven avait besoin d'élever et d'élargir la symphonie, de lui imprimer un caractère de grandeur gigantesque, à l'heure où les charmantes et belles productions de Haydn et de Mozart répondaient encore à toutes les nécessités contemporaines. Quelques années de plus, et le public éprouvait le même besoin que Beethoven, car la mesure de l'effet nécessaire s'était augmentée chez lui de façon à regagner le niveau de celle du grand artiste.

En un mot, voilà tout le secret. Les grands artistes devancent leur siècle, en ce qu'ils se dégoûtent plus vite que lui de tous les effets connus, de tous les procédés vulgaires, et cherchent une source d'émotions nouvelles dans de nouvelles combinaisons, que le siècle trouve d'abord étranges, par la raison que les anciennes combinaisons lui suffisaient encore.

Il y a dans le mécanisme de l'art une surenchère perpétuelle. L'artiste nouveau ne s'établit et ne se pose qu'en ajoutant à l'effet produit par ses devanciers. Si ce qu'il ajoute est bon, le public l'admet tôt ou tard. A ce prix est le succès!

On prévoit l'apparition des comètes; on annonce le retour des éclipses : on sait positivement le jour et l'heure où doit s'opérer la conjonction de deux astres, de Saturne et de Vénus, du Soleil et de Mercure. Comment prévoir, comment annoncer, comment pressentir le moment où l'artiste et le public se trouveront en parfait rapport d'intentions, de besoins, d'émotions? Comment prédire le succès?

Aussi voyons-nous qu'on s'y trompe tous les jours. Tel artiste et tel ouvrage, proclamés d'avance avec enthousiasme et bonne foi, font un *fiasco* misérable : tel artiste et tel ouvrage, au contraire, dont on ne présageait rien d'heureux, vont aux nues.

Chercher le moyen d'obtenir un succès et chercher le mot d'une énigme qui n'en a pas, c'est à peu près la même chose.

Quand on est très jeune et qu'on n'a encore rien fait, rien essayé, on se dit : « Les pédants parlent sans cesse de » la difficulté de l'art; mais, après tout, de quoi s'agit-il? » D'obtenir un succès, et ensuite vous voilà lancé : la » carrière vous est ouverte, la fortune et le bonheur vous » tendent les bras. »

Que d'illusions! que d'erreurs! Ce premier succès, qui est la base de tout le reste, combien de gens l'ont poursuivi, attendu vainement toute leur vie?

Mais ce n'est rien encore. Je ne connais rien de plus douloureux, de plus cruel que d'avoir obtenu un premier succès, et de ne pouvoir plus en obtenir. C'est le sort de l'amant passionné que sa maîtresse met à la porte, après une nuit d'amour et de délices. L'artiste ne comprend pas pourquoi le succès ne veut plus de lui, pourquoi il se refuse à lui, malgré ses efforts désespérés pour le conserver, pour le reconquérir.

Un ouvrage a réussi, mais la question du succès n'est pas encore tranchée; une première représentation ne conclut par pour l'avenir, même le plus prochain.

Sera-ce un succès d'argent?

Sera-ce un succès d'estime?

L'estime est dans les arts ce qu'elle est dans les relations du cœur, un affront déguisé sous des apparences auxquelles personne ne se laisse prendre.

Après dix ans de succès et dix ans de repos, un ouvrage est remis à la scène. L'ouvrage tombe : si l'auteur est encore vivant, il court risque d'en mourir.

Quand on est artiste, il faudrait avoir assez de philosophie pour se dire : « J'ai réussi tel jour », et s'en remettre à la grâce de Dieu pour le surplus.

Le succès est un fait, et, suivant un mot célèbre, rien n'est brutal comme un fait. Cela n'empêche pas qu'il n'y ait des gens dont l'occupation la plus chère consiste à nier le succès ancien ou moderne, et pourtant c'est déjà chose bien téméraire que de l'expliquer, de le commenter, de l'approfondir.

Quoi de plus fou que de vouloir faire d'une chute un succès?

Quoi de plus sot que de vouloir faire d'un succès une chute?

Tout pour le succès, rien pour le succès, deux maximes

également fausses dans la théorie, également dangereuses dans la pratique.

Travaillez vos succès bien plus que vos ouvrages.

Cette maxime est d'une application plus sûre et plus utile que les deux autres. Je me rappelle avoir frémi de surprise et d'indignation en entendant un auteur expérimenté dire un jour : » Tel de mes ouvrages a réussi plus » que les autres, parce que je m'en suis occupé pendant » six mois dans les journaux. » Il y a long-temps, bien long-temps de cela! *J'étais jeune et superbe*, et je ne concevais pas encore qu'à côté de l'art il y eût le métier. Du reste, ce métier n'est pas à la portée de tous; il faut un certain génie pour l'exercer. J'ai connu et je connais encore beaucoup d'artistes incapables d'un tel travail : leur œuvre faite, ils l'abandonnent, et elle devient ce qu'elle peut. D'autres ne se reposent ni jour ni nuit : leur œuvre n'est considérée par eux que comme un capital, qu'ils sont tenus de faire valoir.

Mais à qui faut-il s'adresser de préférence pour obtenir ce qui s'appelle un véritable et beau succès, un succès durable, éternel?

Je n'hésite pas un instant, et je réponds : A tout le monde.

Il est clair que je parle ici d'un succès de théâtre, car je sais fort bien que l'art a des parties inaccessibles à la foule, et dont l'impopularité tient au genre, nullement à la qualité.

Vous avez peut-être lu *la Critique de l'Ecole des Femmes*, petit épilogue composé par un certain Molière, qui me paraît avoir assez bien entendu le théâtre et le moyen d'y réussir? Dans cette critique, Molière introduit un élégant marquis, contempteur déterminé de la foule et de ses jugements, représentant de l'aristocratie dans les idées, et déclarant qu'il se contentait de voir une pièce approuvée du parterre pour être sûr qu'elle ne valait rien.

Écoutez, je vous prie, ce que répond au marquis Dorante, l'homme de goût et d'esprit, l'homme raisonnable, ou Molière, si vous l'aimez mieux.

« Tu es donc, marquis, de ces messieurs du bel air » qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, » et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fût-ce de la » meilleure chose du monde?..... Apprends, marquis, je » te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a pas de » place déterminée à la comédie; que la différence du » demi-louis d'or et de la pièce de quinze sous ne font » rien du tout au bon goût; que debout ou assis l'on peut » donner un mauvais jugement, et qu'enfin à le prendre » en général *je me fierais assez à l'approbation du parterre*, par la raison qu'entre ceux qui le composent il » y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce » selon les règles, et que les autres en jugent *par la bonne » façon d'en juger*, qui est de se laisser prendre aux cho» ses et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complai» sance affectée, ni délicatesse ridicule. »

Molière pensait donc que le parterre était le juge suprême et sans appel?

Un moment; ne nous pressons pas trop, et tournons quelques feuillets de la même pièce. Voici le même Dorante, ou, si vous aimez mieux, le même Molière, en face d'un autre antagoniste, d'un M. Lysidas, poëte et pédant de profession, s'inscrivant en faux contre les suffrages de la cour et des courtisans, ni plus ni moins que le marquis contre les bravos du parterre.

Écoutez encore ce que répond à M. Lysidas le même Dorante, ou plutôt le même Molière :

» Sachez, s'il vous plaît, monsieur Lysidas, que les » courtisans ont d'aussi bons yeux que d'autres; qu'on » peut être habile avec un point de Venise et des plumes » aussi bien qu'avec une perruque courte et un petit ra» bat uni; que *la grande épreuve de toutes vos comédies » c'est le jugement de la cour;* que c'est son goût qu'il » faut étudier pour trouver l'art de réussir; qu'il n'y a » point de lieu où les décisions soient si justes, et sans » mettre en ligne de compte tous les savants qui y sont, » que du simple bon sens naturel et du commerce de tout » le beau monde on s'y fait une manière d'esprit qui, » sans comparaison, juge plus finement des choses que » tout le savoir enrouillé des savants. »

— Ah çà! mais Molière s'amusait donc à se contredire et à se réfuter lui-même. Ici le parterre a *la bonne façon de juger*, et là c'est le *jugement de la cour* qui *est la grande épreuve!* Ici la *pièce de quinze sols* a l'avantage et là c'est le *point de Venise!*...

— Eh! mon Dieu, non, Molière était parfaitement d'accord avec lui-même, mais il faisait la part de chacun avec raison, avec justice; il ne sacrifiait ni le parterre à la cour, ni la cour au parterre, et j'oserai vous demander si de sa théorie ne résulte pas clairement la confirmation de l'axiôme que je posais tout-à-l'heure, savoir : que pour réussir complétement et long-temps au théâtre, il faut s'adresser de préférence... à tout le monde.

Pour plaire à ceux-ci et à ceux-là, il faut une dose d'originalité, une dose de vulgarisme, une dose d'esprit, une dose de bon sens, une dose de verve, mais avec tous ces éléments il est encore possible que vous n'obteniez pas de succès.

Labruyère a dit quelque part : « Il n'est pas si aisé de » se faire un nom par un ouvrage parfait que d'en faire » valoir un médiocre par le nom qu'on s'est déjà acquis. »

Si j'avais le temps et l'espace, j'étudierais l'influence morale du succès sur le caractère des artistes. Celui-ci en devient plus doux et meilleur, celui-là plus fier et plus méchant. Le succès a cela de commun avec la fortune : il transforme ou exagère, perfectionne ou gâte ce qu'il atteint!

Paul Smith.

LE JOUEUR DE VIOLE,

ET

LE PIGEON DE LA PLACE SAINT-MARC.

Histoire vénitienne.

(Suite et fin*.)

VIII.

La république mise en danger par un pigeon.

Dans la soirée qui suivit les incidents que nous venons de rapporter, on vint prévenir l'avogador de ce qui se passait et prendre ses ordres. Le comte Ercole dit qu'on essaierait jusqu'à midi d'atteindre le pigeon mystérieux, et que si alors on n'avait pas réussi, il conviendrait d'avoir recours aux *moyens violents*. La contessina sut donc bientôt que l'oiseau qu'elle avait déjà vu de si près était devenu un sujet de vives préoccupations par la ville. En

(*) Voir les numéros 24, 25, 26 et 30.

effet, le soir on en parla dans toutes les maisons, et le lendemain de grand matin la place Saint-Marc, la Piazzetta et toute la riva du Schiavoni jusqu'au palais Nani, étaient couvertes de monde de toutes les classes. Quelques unes blâmaient l'ordre qui avait été donné de toucher au pigeon, mais le plus grand nombre, aiguillonné par la curiosité, approuvait la conduite de l'autorité, et tous attendaient avec curiosité que la poursuite recommençât.

Nous avons dit que le pigeon dont toute la ville s'occupait en ce moment était allé passer la nuit à longueur de bras des fenêtres de la jeune comtesse. A demi caché par les acanthes d'un chapiteau, il avait échappé à l'enquête minutieuse que, de grand matin, le peuple et les agents de la république en particulier firent de tous les pigeons possibles. Déjà l'on craignait qu'il ne reparût plus. Lorsqu'il s'envola de son trèfle de marbre, et comme pour se montrer à la foule, il vint se porter sur la pointe d'un des créneaux ouvragés à jour qui forment la corniche du palais ducal. Un sbire caché derrière une arche faillit le toucher; il s'envola sur la *Zecca*. Poursuivi de nouveau par les gens sans nombre apostés sur tous les monuments voisins, il chercha un refuge sur la tête d'un des petits lions dorés qui surmontent les gaules des enseignes en face de la basilique. A chaque fois qu'il s'envolait, chassé par une poursuite active, c'étaient des cris, des *evviva* dans la foule des spectateurs, parmi lesquels beaucoup condamnaient cette tentative de profanation; mais il semblait que le malin oiseau voulût en tous points lasser la patience de ceux qui le poursuivaient, car il resta plusieurs heures sur la pointe inexpugnable du mât. Midi approchait. L'avogador était venu plusieurs fois au balcon de la grande fenêtre du palais qui donne sur la Piazzetta et avait fini par prendre lui-même intérêt à cette affaire, quelque sérieux d'ailleurs que fût son caractère. Le peuple ne se lassait pas d'attendre, toutes les dalles des places étaient couvertes de monde... Un peu avant midi, le pigeon s'envola vers la direction des toits du palais des doges. La foule se porta à flots vers la riva... Les sbires vinrent prévenir l'avogador que l'oiseau était entré par une fenêtre donnant sur un des corridors des plombs.

Le pauvre oiseau, fidèle à ses habitudes de quelques jours, était allé demander son déjeuner au prisonnier qui n'était plus là!

L'affaire devenait grave.

De la terrasse où l'avait amenée la curiosité, et aussi l'intérêt bien vif que, malgré elle, lui inspirait cette chasse, la contessina vit ou comprit ce qui se passait... Un irrésistible pressentiment la saisit au cœur... il lui sembla deviner quelque chose de fatal; elle eût, en ce moment, donné tout son héritage de patrimoine pour tenir ce pigeon sur ses genoux. La foule avait reflué autour du pont della Paglia, auprès du canaletto que, comme un sarcophage de pierre, surmonte le pont des Soupirs; la riva était couverte de monde; l'anxiété des uns, la curiosité des autres étaient portées au plus haut degré.

Informé de l'incident nouveau qui retirait à cette scène toute sa futilité, l'avogador donna ordre de se tenir prêt avec une couleuvrine pour tirer sur le pigeon dès qu'il reparaîtrait.

Un soldat de faction aux Procuraties fut appelé; il chargea son arme et attendit. En ce moment l'agitation de la foule était à son comble... beaucoup de gens se prononçaient ouvertement contre la mesure ordonnée... il y eut à la Piazzetta comme un ferment d'émeute; mais soudain tous les cris, les pourparlers, les disputes furent suspendus... Les spectateurs les mieux placés sur la riva avaient aperçu le pauvre oiseau qui, surpris sans doute de ne plus trouver celui qui partageait depuis huit jours avec lui sa maigre ration, et ayant vainement dessiné son ombre svelte dans le carré de lumière du vieux mur, s'apprêtait à reprendre son vol, ignorant le sort que lui préparaient les inquiétudes d'une politique soupçonneuse...

Le pigeon se montrait mal encore... le soldat disposait son arme, toutes les poitrines étaient haletantes... c'était une émotion générale planant sur toute cette foule... Quelques gondolieri avaient proposé de jeter le soldat dans le canal. Mais tout fut bientôt dit, car le pigeon s'était envolé, et le coup de feu, parti presque aussitôt, l'atteignit si bien qu'on vit quelques plumes se détacher du corps blessé... Ce fut un immense cri dans la foule! L'oiseau, incertain dans son vol, battit de l'aile, plana un moment, essaya par un effort désespéré de remonter en l'air, mais, trahi par ses forces, s'en fut tomber ensanglanté aux pieds de la contessa Giovannina qui, témoin palpitant de toute cette scène, s'évanouit en voyant la terrible conclusion de ce petit drame que ses pressentiments lui avaient rendu si poignant.

La foule alors se porta en face du palais Nani; une quantité de gens s'en approchèrent dans des gondoles détachées sans égard pour les réclamations des mariniers. Le maître du palais qui, d'une fenêtre de sa galerie, avait assisté à une partie de cette scène, informé du dénouement qu'elle avait eu, s'empressa de monter sur sa terrasse où il trouva sa fille en faiblesse et sa robe toute tachée du sang de l'oiseau expirant à ses pieds. La cameriera de la comtesse essayait vainement de lui faire reprendre ses sens... Le comte, sans égard pour l'état de sa fille, prit sur-le-champ le pigeon qui se débattait contre la mort, et détacha de son aile le papier mystérieux. Tout le peuple, amassé sur la riva, suivait des yeux cette scène. Au moment où l'avogador déployait la feuille si aventureusement confiée par le pauvre artiste au vol d'un oiseau, le marquis Falconali et le syndic du palais parurent. Ils furents présent à l'ouverture du papier qui fut reconnu devoir émaner des mains de Giorgio Corini, le célèbre joueur de viole, car c'était la signification de sa récente condamnation, et adressé à la comtesse Giovannina avec cet appel: *Sauvez-moi!* qui ne laissait plus de doutes possibles sur l'intelligence des deux jeunes gens...

Le marquis, plus furieux que jamais puisque le prisonnier en appelait à sa maîtresse d'un arrêt que lui, le jaloux, avait fait prononcer peu de jours auparavant, déclara que le coupable devait être sur-le-champ soumis à l'aggravation de peine que comportait le cas: *Tentative de communication avec le dehors, dénonciation des arrêts du tribunal d'état* dont Falconali était *subdelegato*. Quelque envie qu'ait pu ressentir le comte Ercole d'agir avec indulgence dans cet incident plus futile que sérieux au fond, il fut obligé de laisser le marquis et le syndic se conduire suivant la lettre de la loi. On dit au peuple qu'un grand complot avait été découvert qui avait failli mettre en péril la république trahie à l'étranger... Et une si grave assertion fit passer les plus scrupuleux sur l'incident de la mort du pigeon... La foule se dispersa lentement, faisant mille commentaires sur le mystère dans lequel restait enveloppé le dénouement de ce petit drame qui l'avait si vivement intéressée pendant presque tout un jour.

IX.

Le joueur de viole repasse le pont des Soupirs.

Le lendemain de grand matin, la porte du cachot de Giorgio s'ouvrit, et deux hommes se présentèrent qu'il lui fallut suivre. Il arriva ainsi devant les deux portes de division qui séparaient par moitié dans sa longueur le pont des soupirs. Un des côtés était réservé au passage des criminels civils, l'autre à celui des criminels d'état. Lorsque la porte se rouvrait dans le sens qui conduisait au palais ducal par le couloir des criminels d'État, les prévôts savaient ce que cela voulait dire. Ils regardaient bien passer le prisonnier, et lui demandaient l'aumône de ses bijoux, bien sûrs qu'ils ne le reverraient plus...

Giorgio ignorait tout cela. Il supposait qu'il s'agissait de quelque interrogatoire. Il eut même un instant l'espérance que, grâce au pigeon, sa supplique et l'avis de sa condamnation étant parvenus entre les mains de la comtesse, celle-ci avait gagné son père, et lui faisait rendre la liberté. Et au moment où l'artiste pensait cela, le *custode* des portes du pont le regardait... sachant bien, lui, où allait le prisonnier qu'on faisait passer par le couloir de gauche...

L'artiste, conduit par les deux sbires, descendit les degrés humides qui conduisent aux régions souterraines des *puits*. Arrivé au fond d'un sombre couloir, un des hommes posa sa lampe dans une petite niche où les curieux peuvent encore aujourd'hui voir la trace de la fumée de toutes les lumières posées là dans les plus funèbres circonstances. Puis l'autre homme passa au col de Giorgio une corde mince, et avant que le pauvre artiste eût pu comprendre ce qu'on voulait faire de lui, on l'étrangla. . . .

. . . .

X.

Où s'expliquent les irrégularités du blason.

Le soir, comme Giovannina était au balcon du palais Nani, à rêver aux inquiétants événements de la journée, une gondole *sans fanal* sortit du canaletto qui baigne le palais ducal du côté du pont des soupirs. Cette gondole, sur laquelle elle attacha involontairement les yeux tant qu'elle put la voir, emportait vers le canal de Maranni le corps de son bien-aimé. Le joueur de viole fut, suivant l'usage d'alors, immergé avec deux grosses pierres attachées aux pieds, dans un endroit de la lagune *où il était défendu de pêcher* (1).

Quinze jours après, le marquis Falconali, espérant que l'abandon forcé de ses espérances amoureuses ramènerait à lui la contessina, lui apprit, feignant d'ignorer combien tout cela l'intéressait, comment la loi de la république avait dû punir l'artiste qui avait violé cette loi. Ce fut à dater de ce moment que l'esprit de la jeune fille se montra plus particulièrement dérangé. Elle ne maudit même pas le marquis, et ne trouva pas la suite d'idées nécessaires pour lui exprimer l'horreur qu'il lui inspirait. Celui-ci se flatta d'un retour vers lui.

Mais on n'épouse pas une folle, et bientôt la comtesse Giovannina prouva qu'elle l'était complétement. Elle ne voulut quitter le vêtement que le pigeon expirant avait ensanglanté que lorsque l'étoffe tomba en lambeaux. Puis elle adopta le noir, et fit tendre sa chambre telle que la représente un des tableaux que nous avons décrit au début de ce récit.

Elle adopta un genre de vie contre l'austérité et la réclusion duquel les prières ni les ordres du comte son père ne purent rien.

Les mois, les années se passèrent ainsi.

Vers l'an 1750, l'avogador, parvenu aux premières dignités de la république, au-dessous du dogat, mourut à son retour d'une ambassade en Perse. Devenue maîtresse de sa fortune, la comtesse, alors âgée de plus de trente ans, ne changea rien à son train de vie, qu'elle sembla au contraire rendre plus sévère et plus mystérieux encore. Tout son palais fut mis sur le plus grand train de deuil, et l'entrée en fut absolument refusée même à ses plus proches parents. Elle n'avait de contact au monde qu'avec sa *cameriera*, qui avait été la confidente de ses chagrins d'amour. Elle avait réussi, à l'époque de la catastrophe que nous avons rapportée, à se procurer la viole de Giorgio, restée dans la maison de San Fantino, et cet instrument, dont l'âme était envolée, était sans cesse sous ses yeux, appendu en face du lit où elle passait de longues nuits sans sommeil. Parfois elle en touchait au hasard les cordes en désordre, et son oreille abusée lui faisait peut-être ouïr des harmonies célestes.

Ce fut peu de temps après la mort de son père que, mise en jouissance des biens et des titres du noble patricien; elle avait, de son libre vouloir, placé dans l'écusson de sa famille la viole de son amant, et le pigeon qui avait causé sa mort horrible, dans le couloir souterrain des puits du palais ducal. Sans souci pour les lois héraldiques, la comtesse avait fait peindre partout ces *armes parlantes* de sa douleur; et le concile de noblesse avait fermé les yeux sur l'irrégularité blasonnique de ces *armes à enquérir*.

Ainsi s'explique, par ce petit drame d'amour, et la folie de cette pauvre femme, la bizarrerie de cet écusson qui frappera l'attention curieuse de tout voyageur qui de nos jours descendra à Venise, à l'Hôtel-Royal ou Danieli. Les quatre tableaux qui indiquent les diverses phases de cette histoire sont toujours exposés dans le salon de l'appartement n° 8, faisant partie de la façade de cet ancien palais de Nani, dont madame George Sand aura peut-être fait *Nasi* par euphonie.

L'autre jour, pour la cinquième ou sixième fois, nous visitions les prisons appelées *puits* (*pozzi*), et qui sont, sans contredit, les plus horribles que possède le palais ducal de Venise, bien qu'elles ne soient pas creusées sous le canal, ainsi que l'a dit M. Nicolini dans sa tragédie de *Foscarini*, et que l'on n'ait par conséquent jamais navigué sur la tête des coupables. Un des gardiens, en nous montrant l'autre le plus reculé parmi ces souterrains, prétendit que c'était celui où avait été enfermé un musicien du siècle dernier, Giorgio Corini, célèbre joueur de viole, accusé d'avoir séduit la fille d'un membre du conseil des Dix, et qui fut sacrifié à la vengeance d'un grand de la république, son rival. Cette assertion nous a paru inadmissible, si elle ne s'appuie pas sur d'autres preuves que l'inscription gravée avec un clou dans le mur de la voûte de ce cachot, laquelle inscription ne s'adapte nullement avec ce que nous avons consciencieusement recueilli de l'histoire de *Georgio il Pallido*, tant au palais Nani que dans les chartes de l'époque. Du reste, qu'elle soit ou non de *Giorgio il Pallido*, ainsi qu'on l'appelait à Venise, cette inscription est assez remarqua-

(1) Historique.

ble par le haut enseignement philosophique qu'elle porte, pour que nous l'offrions ici dans son exacte reproduction.

Di quelli che m'affido, mi guardi Iddio!
Di quelli che non m'affido, mi guarderò io!

De ceux auxquels je me fie, me garde Dieu !
De ceux auxquels je ne me fie pas, je me garderai, moi !

Quelle lugubre histoire de trahison aura fait naître cette pensée touchante et terrible dans le cerveau du prisonnier qui l'a laissée là, gravée sur la pierre !

En sortant de visiter ce cachot, le voyageur pourra se faire montrer le petit couloir où fut étranglé le pauvre artiste que la tradition locale cite comme le plus célèbre joueur de viole qu'eût l'Italie au dix-huitième siècle.

Jules LECOMTE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra *les Huguenots*. Duprez fera sa rentrée par le rôle de Raoul.

*** *La Jolie Fille de Gand* et le second acte de *Gustave* composaient le spectacle de vendredi, jour de la réouverture. Une affluence considérable et une recette brillante ont prouvé que le succès du ballet était de nature à tout braver, la clôture et la chaleur.

*** Quoi qu'en ait dit un journal à propos des funérailles de M. le duc d'Orléans, il est bien certain que les artistes de l'Opéra, pas plus que ceux du Conservatoire, n'ont *cherché à s'imposer* ni à faire payer trop cher leurs services. Si la musique n'a pas été admise dans le service funèbre, cela tient à des motifs qui n'ont rien de commun avec l'économie, et s'il y eût eu de la musique, les artistes de l'Opéra et du Conservatoire en auraient été naturellement chargés : ils n'avaient pas besoin d'intriguer pour obtenir une mission qui leur revenait d'elle-même, et l'on sait bien par expérience que leur participation à de telles cérémonies n'est jamais pour eux une affaire d'argent.

*** Jeudi 4 août, une messe fut célébrée à la chapelle royale de Dreux, à trois heures de l'après-midi. M. Benoist, organiste du roi, conduisait le chant. On a exécuté un *Kyrie* et un *Agnus Dei*, expressément composés par M. Benoist pour cette occasion. Les chantres ont dit sous sa direction la prose *Dies iræ* et le *De profundis* en faux bourdon. Mgr l'évêque de Chartres, assisté de plusieurs évêques et du haut clergé, officiait. Cette messe a été écoutée avec un profond recueillement, et a produit un grand effet sur les auditeurs.

*** Génot, le régisseur de l'Opéra-Comique, qui était allé en Suisse pour le rétablissement de sa santé, est obligé de rentrer en France, où il doit suivre un traitement qu'exige impérieusement son état de faiblesse. En son absence, les fonctions difficiles de régisseur-général sont confiées à M. Henri, l'un des acteurs de ce théâtre.

*** Roger, de l'Opéra-Comique, est en congé. Il se propose d'aller à Nantes, à Rennes, et ensuite à Rouen et au Havre.

*** M. A. Stœpel est de retour à son académie de musique, après avoir établi à Londres des cours de piano, avec madame Dulken, pianiste de la reine. Sa fille Hélène, âgée de quinze ans seulement, et qui possède un talent déjà très remarquable, a eu l'honneur de jouer devant Sa Majesté la reine, et dans un concert que M. Stœpel a donné. Le père et la fille ont obtenu le plus grand succès. Hélène Stœpel a été nommée pianiste de Sa Grâce la duchesse de Sutherland.

*** Thalberg est attendu sous peu de jours à Vienne.

*** Les concours du Conservatoire de musique de Bruxelles ont commencé le 27 juillet à la salle de la Loyauté. Madame Damoreau, la célèbre cantatrice, est au nombre des juges des concours.

*** Le monument de Monpou au Père-Lachaise est terminé. C'est une pyramide en marbre noir d'une grande beauté. Elevé par les soins pieux de la veuve de Monpou, ce monument sera visité par les nombreux amis du jeune compositeur. Le service du bout de l'an en mémoire de Monpou aura lieu le 10 août, dans la petite église de l'Abbaye-aux-Bois.

*** M. Amédée Méreaux vient de recevoir une médaille d'argent décernée par l'association normande, grande institution scientifique, qui représente les trois départements de l'ancienne Normandie. Cette distinction a pour occasion et pour motif les concerts historiques donnés avec tant de succès par M. Méreaux. C'est en même temps un utile encouragement pour la propagation de l'art et de l'enseignement musical trop souvent oubliés dans les rémunérations accordées par les sociétés savantes.

*** La deuxième messe solennelle de M. Julien Martin, exécutée, dimanche dernier, à Saint-Germain-l'Auxerrois, est une composition remarquable sous tous les rapports : la mélodie en est pure et distinguée, le style entièrement religieux, l'harmonie riche et pleine de majesté. Cette œuvre place le jeune maître de chapelle au rang des bons compositeurs de musique sacrée.

*** On lit dans l'*Office de publicité* du 5 août 1842 (journal spécial des intérêts commerciaux) : *Société en commandite de la France Musicale, raison Escudier frères.* — « Les titres de cette commandite sont à 50 pour 100 de perte, et ne trouvent pas même de preneurs à ce prix. Il n'en serait point ainsi, si les frères Escudier, au lieu de se renfermer dans la noble et modeste sphère de la littérature, n'avaient pas eu la triste velléité de se faire hommes d'affaires, et de s'associer dans ce but avec l'un de nos industriels les plus justement décriés ; déjà l'un d'eux est actuellement sous le coup des poursuites judiciaires pour le remboursement d'une dette de première nécessité qui remonte à quatre ans ; son créancier paraît fermement décidé à employer toutes les voies de droit contre son récalcitrant créancier. Est-ce que l'argent provenant de la commandite serait déjà dissipé? Quoi qu'il en soit, les journaux de diverses nuances, et entre autres *le Corsaire* du 27 février dernier, annoncent deux actions à vendre de la *France Musicale* à 40 pour 100 de perte ; et nous savons de bonne source qu'elles n'ont point encore trouvé d'amateurs ; nous avons eu nous-mêmes de ces titres que nous n'avons jamais pu vendre à 60 pour 100 au-dessous de leur valeur nominale. Cette dépréciation est la conséquence rigoureuse et providentielle des menées d'agiotage et de charlatanisme qui ont signalé le début de cette entreprise bâtarde, plus industrielle que littéraire ! — A vendre au bureau des annonces, une créance d'un frère Escudier enrégle, à perte, pour objets fournis de première nécessité, il y a quatre années ! »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 24 *juillet*. — Le grand théâtre a rouvert avec *la Favorite* pour la première représentation de Barroilhet. Cet artiste a obtenu un succès d'enthousiasme ; le morceau : *Pour tant d'amour*, a été redemandé. Barroilhet a été rappelé à la chute du rideau.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — M. de Bériot est de retour de son voyage à Vienne.

*** *Londres*. — C'est à Noël que miss Adélaïde Kemble doit quitter définitivement le théâtre. Aussi, pour profiter le plus long-temps possible du talent et de la vogue de cette cantatrice, le théâtre de Covent-Garden rouvrira-t-il dès le 4 septembre.

*** *Grenade*, 26 *juillet*. — Notre ville vient de jouir d'un bonheur qu'elle n'avait pas osé espérer. Après avoir terminé à Madrid le cours de ses représentations, madame Pauline Viardot-Garcia, cédant à nos sollicitations, s'est décidée à nous rendre une courte visite. Elle a joué deux fois *le Barbier* et deux fois la *Norma* ; son succès a été immense. Malgré la chaleur étouffante qui nous accable, on se battait à la porte du théâtre pour parvenir à y entrer. Heureux ceux qui ont pu y trouver une place ! Jamais les habitants de Grenade n'avaient entendu une cantatrice digne d'être comparée à madame Viardot-Garcia. Ces curieuses représentations avaient d'autant plus d'intérêt pour nous que c'était la *première fois* que madame Viardot-Garcia remplissait le rôle de la Norma. De l'aveu de tous ceux qui l'ont entendue, elle s'est surpassée elle-même et elle a surpassé toutes ses rivales. Grenade se rappellera long-temps ces belles soirées. Avant son départ, madame Viardot doit se faire entendre encore une fois ; mais ce ne sera plus au théâtre, ce sera à l'Alhambra, dans la salle des Ambassadeurs, où l'on prépare une fête magnifique. Madame Viardot sera de retour à Paris vers la fin du mois d'août.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 33.**

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 14 août 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

DE RAMEAU
ET
DE QUELQUES UNS DE SES OUVRAGES.

(Second article*.)

Il est certainement une foule de sons que l'oreille humaine n'a jamais entendus, parmi lesquels plusieurs lui seront connus plus tard; dans le nombre de ceux-ci, comme entre ceux qu'elle connait déjà, dès qu'il s'agira de faire un choix pour lui plaire, elle seule peut être arbitre, elle seule doit être consultée, et il demeurera toujours parfaitement indifférent que les sons nouveaux ou anciens aient pour origine l'art des hommes, ou des lois étrangères à cet art, qu'on appelle lois de la nature. C'est dans ce choix, c'est dans l'assemblage simultané et dans l'enchaînement successif de certains sons choisis, que consiste et consistera toujours l'art musical; rien n'est plus évident. L'éducation de l'oreille, son extrême culture, sa civilisation excessive, peuvent amener dans ses goûts des variations sensibles, et lui faire admettre peu à peu comme agréables (ou tout au moins comme causes d'émotions qu'elle recherche) des sons qu'elle aura méconnus ou repoussés auparavant; mais en tout cas, quelle que soit la limite imposée par notre organisation à cet accroissement de richesses musicales, elle ne sera jamais déterminée par aucune spéculation scientifique semblable à celle dont Rameau s'est préoccupé.



La grande loi de la tonalité, celle qui semble dominer tout notre édifice harmonique, a très peu attiré son attention; il la méconnaît même dans les occasions où elle se manifeste le plus clairement. Ainsi, en parlant de la *cadence parfaite*, il propose d'*altérer l'harmonie* de la dominante, en lui faisant porter l'accord de septième; « par la raison, dit-il, que si on ne le faisait pas, la » grande conformité qui se trouverait pour lors entre son » harmonie et celle du son principal (la tonique) qui lui » succéderait, serait capable de diminuer la satisfaction » à laquelle on doit s'attendre, lorsqu'on entend ainsi le » son principal à la suite de la dominante; car pour » qu'un objet puisse mériter préférablement notre attention, il ne faut pas qu'aucun autre puisse lui rien disputer. »

Rameau ne voit pas que dans l'exemple qu'il cite d'une cadence parfaite en *sol*, l'accord de septième sur la dominante a cela de particulier, qu'il est *le seul* qui déter-

(*) Voir le numéro 32.

mine absolument le ton de *sol*; que ce ton de *sol* est le *seul* dans lequel il se trouve, le *seul* auquel il puisse appartenir, lorsqu'on n'en détourne pas le sens par des transformations enharmoniques. L'accord parfait majeur de *ré* ne détermine pas la tonalité de *sol*, bien que l'accord de *sol* ait été déjà entendu, car ce mouvement de *sol* sur *ré* pourrait n'être qu'une de ces cadences que nous nommons plagales; le *ré* alors serait tonique, et lorsqu'il retournerait au *sol*, ce *sol* ne serait que *sous-dominante*. En outre, si l'accord de *ré* majeur est considéré isolément, on voit qu'il existe encore dans le ton de *fa* dièze mineur (sur la sixième note) et dans le ton de *la* majeur (sur la quatrième note); de sorte qu'il appartient aux tons de *ré* majeur, de *fa* dièze mineur et de *la* majeur, tout autant qu'au ton de *sol*. Si au contraire vous lui donnez sa septième, voilà le ton de *sol* aussitôt déterminé, puisque cet accord *ré*, *fa* dièze, *la*, *ut*, ne se trouve absolument qu'en *sol*, et qu'il fait tellement pressentir l'arrivée de l'accord de *sol*, que tous les autres accords qu'on lui substitue quelquefois en ce cas pour des effets particuliers, produisent sur l'oreille une sensation de surprise incontestable. Or, si elle ne se croyait pas certaine d'entendre l'accord de *sol* au moment où on en frappe un autre, elle ne serait point surprise évidemment. L'accord de septième mineure, avec tierce majeure, est donc essentiellement indicateur de la tonalité; ce qui est une raison de l'employer bien autrement forte que celle donnée par Rameau. Cependant, une fois le ton bien établi, quoi qu'en dise cet auteur, la septième n'est point nécessaire sur la dominante pour donner à celle-ci sa force de conclusion dans une cadence parfaite; l'expérience prouve même, au contraire, qu'elle la diminue.

Les ouvrages théoriques de Rameau sont tellement diffus et obscurs, que l'illustre géomètre d'Alembert a cru devoir travailler à les rendre plus clairs, et que le travail du mathématicien est incomparablement plus lucide et plus simple que celui du musicien. Tels qu'ils sont toutefois, j'ai cru y démêler formellement les propositions suivantes :

1° L'accord parfait nous étant *seul* donné par la nature, tous ceux qui en diffèrent sont ou des renversements de l'accord parfait fondamental, ou les produits d'une ou plusieurs notes ajoutées en dessus ou en dessous de ce même accord.

2° La basse fondamentale étant le son le plus grave de l'harmonie donnée par le corps sonore, sert seulement à reconnaître la nature des différents accords.

3° Cette basse fondamentale ne peut faire que des mouvements de tierce, de quarte, de quinte et de sixte, un seul mouvement diatonique lui est permis en *montant*, dans le cas d'une cadence rompue.

4° Les dissonances ont besoin d'une préparation et d'une résolution. La résolution se peut faire de deux manières, soit en faisant, dans un accord de seconde, *monter* la note supérieure pendant que l'autre demeure immobile, soit en faisant rester la note supérieure pendant que la note inférieure *descend*.

5° On peut ajouter au-dessous d'un accord déjà pourvu d'une dissonnance, qui n'est elle-même qu'une tierce surajoutée à l'accord parfait, un son grave à la tierce ou à la quinte au-dessous du son fondamental. L'auteur appelle ces accords *accords par supposition*.

Au risque de nous répéter en quelques endroits et de paraître vouloir prouver au lecteur que deux et deux font quatre, nous ferons, au sujet de ces divers points de la doctrine de Rameau, les observations suivantes :

Rameau a rendu service à la science harmonique en donnant le moyen de réduire à un seul accord les agglomérations de notes qui, diversement combinées par les renversements, avaient l'air de donner plusieurs accords. Il est plus simple en effet de considérer l'accord de sixte *mi*, *sol*, *ut*, et celui de sixte et quarte *sol*, *ut*, *mi*, comme n'étant que des formes diverses de l'accord parfait d'*ut*, ayant toujours *ut* pour basse fondamentale, bien que ces deux renversements ne puissent être traités comme l'accord non renversé, que de les envisager comme autant d'accords spéciaux. Mais de ce que la corde sonore ne donne point dans ses nombreux sons harmoniques les deux notes qui constituent l'accord de sixte et tierce mineures, il n'en faut pas conclure qu'un autre corps sonore ne les produit pas. Nous avons déjà dit que certaines cloches faisaient entendre la tierce mineure; pourquoi quelque autre corps sonore ne pourrait-il faire résonner aussi la sixte mineure à la quarte au-dessus de cette même tierce?... Mais, encore une fois, qu'importe, et à quoi peuvent servir de pareilles investigations? Ce qu'il y a de sûr, c'est que notre oreille est flattée par l'assemblage des trois sons *ut*, *mi*, *sol*, dans quelque ordre qu'on les lui présente; mais que le sentiment de repos absolu, et par suite, de satisfaction complète, n'existe pour elle que dans l'accord de tierce et quinte *ut*, *mi*, *sol*, lors même que cet accord est rendu mineur par un *mi* bémol que l'*ut* n'engendre pas dans la résonnance de la corde sonore.

Si la basse fondamentale ne peut faire que des mouvements de tierce, quarte, quinte et sixte, et par exception un seul mouvement diatonique en *montant*, toutes les harmonies qui indiqueront une basse fondamentale suivant une autre progression seront donc mauvaises?... Rameau dit oui, l'expérience dit non. Ainsi, dans le ton d'*ut* et dans un mouvement grave, quand après avoir frappé l'accord de *sol*, on passe à celui de *fa*, la basse fondamentale *descend* diatoniquement (mouvement prohibé), et ces deux accords parfaits diatoniques produisent cependant un effet essentiellement harmonieux (pourvu que le mouvement contraire soit observé entre la basse et les parties hautes), et d'une admirable gravité. Et les suites de sixtes et tierces à trois parties, que tous les maîtres de toutes les écoles ont employées, elles seraient donc mauvaises ainsi?... Rameau les admet parce qu'il a trouvé le moyen de les *justifier*, et voici comment ces pauvres sixtes, si douces et si peu coupables, ont trouvé à ses yeux leur *justification*. Si nous commençons la série de sixtes sur l'accord *la*, *ut*, *fa* en descendant diatoniquement jusqu'à *ut*, *mi*, *la*, comme il résulte du système adopté que chacun de ces groupes de trois notes n'est que le premier renversement d'un accord parfait, la basse fondamentale de *la*, *ut*, *fa* serait conséquemment *fa*, et ainsi de suite jusqu'à *ut*, *mi*, *la* dont la base serait *la*; mais ceci produirait une basse fondamentale en gamme descendante diatonique complétement rejetée par Rameau! Que fait-il alors? il considère *la*, *ut*, *fa* comme trois notes appartenant à l'accord de septième *ré*, *fa*, *la*, *ut*; il prend pour basse la note *ré*, la fait *monter* diatoniquement sur *mi* portant accord parfait, puis descendre de quarte sur *si*, basse d'un nouvel accord de septième *si*, *ré*, *fa*, *la*, au-dessous de l'accord de sixte *fa*, *la*, *ré*, et remonter encore diatoniquement sur *ut* portant ac-

cord parfait, et ainsi de suite jusqu'à la fin de la progression. La basse ne descend donc jamais diatoniquement; il n'y a plus de suite d'accords parfaits, mais bien un mélange de septièmes et d'accords parfaits. Reste une petite difficulté pour les *septièmes*, qui de la sorte n'ont point de préparation, et Rameau déclare ailleurs qu'elles doivent être préparées. Comment accorder ces contradictions? Au chapitre de la préparation et de la résolution des dissonnances de septième et de seconde, Rameau professe les idées généralement admises à ce sujet; il ajoute seulement, et nous sommes fort de son avis, malgré l'opposition de l'école harmonique moderne, que, dans certains cas, un accord de *seconde* peut se résoudre en faisant monter la note supérieure pendant que l'autre demeure. Son accord de *sixte ajoutée*, qui se compose de tierce, quinte et sixte, n'a pas d'autre résolution. Cet accord, qu'il appelle encore accord de sous-dominante, n'est point, suivant lui, le renversement d'un accord de septième. Ainsi *fa*, *la*, *ut*, *re* ne vient point de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, c'est un accord spécial dont la dissonnance est *ré*, qui, après avoir touché l'*ut*, se résout en montant sur la tierce *mi*, pendant que la basse fondamentale *fa* sous-dominante monte de quinte ou descend de quarte sur *ut* tonique. Dans le cas où *fa*, *la*, *ut*, *ré* serait un renversement de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, il devrait, d'après la volonté de Rameau, se résoudre sur l'accord de *sol*, en faisant alors descendre sur *si* l'*ut* qui serait la vraie dissonnance. Mais, dira-t-on, avant la résolution de l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re*, et pendant qu'on l'écoute, comment savoir de quelle nature il est, s'il a *fa* ou *ré* pour basse fondamentale, s'il est septième ou sixte ajoutée, puisque tout cela dépend uniquement de la résolution qu'on va lui donner sur l'accord d'*ut* ou sur celui de *sol*?... En vérité, il n'y a aucun moyen, il faut attendre l'événement pour se prononcer, et demeurer jusque là dans l'inquiétude..... dans la plus cruelle perplexité!!!!!!

Heureusement qu'en ceci encore il importe fort peu de savoir le *nom* de l'accord et celui de sa *basse*. Il importe beaucoup au contraire de reconnaître dans ces accords de sous-dominantes imaginés par Rameau, c'est-à-dire dans ces accords en forme de sixte et quinte dont la sixte dissonnante se résout en montant, de belles qualités harmoniques, dont beaucoup de compositeurs se sont presque constamment abstenus et s'abstiennent à tort de faire usage. Sans doute, à mon sens, en présentant l'accord sous forme de septième *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et en lui donnant la même résolution ascendante sur *mi*, *sol*, *sol*, *ut*, que Rameau ne veut pas, l'accord est très bon et très admissible; cependant il faut reconnaître que sa forme de sixte et quinte et le mouvement de la sous-dominante basse retournant à la tonique pendant l'ascension du *ré* sur *mi*, lui donnent une puissance de vibration et d'harmonie beaucoup plus grandes et, qu'à moins d'une bonne raison, il faut les préférer. On place ordinairement cet accord sur la sous-dominante seulement; mais Rameau fait voir qu'il se peut amener très bien sur l'*ut* (en *ut*), qu'il considère alors comme devenant, par son mouvement sur *sol*, sous-dominante de *sol*, et de même également sur tous les degrés de l'échelle. Ce procédé peu usité amène de plus un moyen fort bon et fort curieux de modulations. Catel, dans son excellent traité d'harmonie, admet ces accords et leur résolution ascendante; mais comme il a posé en principe que toute dissonnance devait descendre, il envisage l'*ut* dans *fa*, *la*, *ut*, *ré*, comme une *pédale moyenne*, et ne considère l'accord que comme un accord de sixte renversé de l'accord parfait de *ré*. D'autres théoriciens considèrent la *sixte* dissonnante comme une note de *passage*; l'accord pour eux est au contraire l'accord de *fa* sur lequel un *ré* se fait entendre passagèrement.

Cependant, si le mouvement est excessivement lent, s'il y a une tenue sur cet accord, le *ré* ne *passe* pas; l'accord n'en devient pas mauvais pour cela, et une des propriétés les plus essentielles d'une note de *passage* n'est-ce pas d'être *passagère*?..... Que d'embarras, que de puérilités, que de niaiseries, que de mauvaise foi, pour faire prédominer des systèmes et des nomenclatures dont l'art ni l'oreille ne s'inquiètent en aucune façon!..... Les modernes ici n'ont rien à envier au père de la basse fondamentale.

Rameau compte parmi les accords spéciaux plusieurs groupes de notes que, dans l'harmonie moderne, nous considérons simplement, pour la plupart, comme des accords parfaits sur lesquels on a prolongé une ou deux notes de l'accord précédent: ce sont les accords qu'il appelle *par supposition*. D'après la règle qu'il formule à leur égard, on peut ajouter un cinquième son à l'accord de septième, mais *ce ne peut être* qu'au-dessous et non au-dessus. Ce cinquième son doit toujours être à la tierce ou à la quinte au-dessous du son fondamental de l'accord qui est au-dessus de lui; la note ajoutée ne peut jamais se renverser. Ainsi dans l'accord de septième: *si* bémol, *ré*, *fa*, *la*, en *ré* mineur, il ajoute un *sol par supposition*; au moment où la septième et la quinte *la*, *fa* descendent diatoniquement sur *sol* et sur *mi* pour la résolution de la dissonnance, ce *sol* grave, qui n'est qu'une basse par supposition, à la tierce au-dessous de la basse fondamentale *si* bémol, descend de tierce sur le *mi*, qui cette fois est basse réelle. Comme dans cet exemple les deux notes supérieures *la*, *fa* ont été entendues dans l'accord qui précède, on peut, d'après nos idées modernes, considérer cet accord comme le résultat d'une double suspension à l'aigu. Il n'en est pas de même dans le second accord *par supposition* donné par Rameau pour exemple, et dans lequel il place un *fa* grave au-dessous de l'accord *la*, *ut* dièze, *mi*, *sol*. Évidemment ici, l'*ut* dièze n'ayant pas été entendu dans l'accord précédent, ne peut être considéré comme un retard, et ce *fa* est une note étrangère ajoutée au-dessous de l'accord de septième dominante du ton de *ré* mineur.



Il faut toujours *supposer* aussi, bien entendu, que ces accords chargés de dissonnances produisent un bon effet. Ils exigent en tout cas qu'on ne les emploie qu'à propos et avec une extrême réserve. Lorsque la base par supposition est placée à la *quinte* au-dessous de la basse réelle, elle peut encore amener des accords qui ne sont pour nous que des résultats de suspensions doubles et triples; mais elle en produit d'autres aussi dont les dissonnances contre la basse par supposition n'ont point été entendues dans l'accord précédent. Au nombre de ces derniers, il faut ranger l'accord de septième dominante sur une tonique, comme *ré*, *la*, *ut* dièze, *mi*, *sol*, qui peut avoir été précédé de l'accord *ré*, *fa*, *la*, *ré*. Les modernes disent en ce cas que c'est un accord de septième dominante sur une *pédale* tonique. Il y a pourtant des occasions où l'on peut frapper les cinq notes *ré*, *la*, *ut* dièze, *mi*, *sol*, sans que le *ré* ait été auparavant constitué pédale; on dit alors que l'*ut* dièze, le *mi* et le *sol* ne sont que des *ap-*

pogiatures de *ré* et de *fa*. On peut dire tout ce qu'on voudra, pourvu que cette harmonie soit d'un heureux effet.

Quand il s'agit de l'accord de septième diminuée, avec la tonique au grave, comme *la*, *sol* dièze, *si*, *ré*, *fa*, Rameau l'appelle accord par *emprunt*. Il m'a été impossible de concevoir la raison de cette nouvelle détermination et de comprendre clairement ce qu'elle signifie.

Je n'ai pas trouvé, dans sa nomenclature, l'accord de septième sur la quatrième note du ton avec la dominante au-dessous, comme *sol*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, qui se rencontre si souvent dans les progressions de *septièmes* sur une dominante *pédale;* il pourrait figurer parmi ses accords par supposition, en adoptant toutefois que la base ajoutée pût être à la septième au-dessous de la vraie basse, et Rameau dit qu'elle ne peut être qu'à la tierce ou à la quinte au-dessous. Il en est de même de son bel accord de quinte et sixte ou de sous-dominante, *fa*, *la*, *ut*, *ré*, qui peut très bien être entendu sur la dominante *sol*, dans certains cas. Il ne dit rien non plus de l'accord de neuvième dominante sur une tonique, comme *ut*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la;* il est fort harmonieux cependant et le plus riche de tons, puisqu'il a six notes.

Mais il serait fastidieux de pousser plus loin cette étude de la théorie de Rameau, et nous ne croyons pas qu'il puisse résulter des détails que nous omettons le moindre avantage pour le lecteur. Il suffit sans doute d'avoir indiqué le système, et son idée-mère et ses conséquences, et le labyrinthe d'erreurs et de contradictions où l'auteur, en partant d'un principe EXTRA-MUSICAL, ne pouvait manquer de s'égarer.

Dans un prochain article nous commencerons l'examen critique du premier opéra de Rameau, *Castor et Pollux*.

H. BERLIOZ.

QU'IMPORTE?

Voulez-vous un parfait symbole de l'indifférence en matière d'art? ouvrez les Proverbes de Carmontelle, et lisez le petit dialogue suivant :

« — On voit bien, monsieur, qu'il n'y a pas d'opéra aujourd'hui, sans quoi vous ne seriez sûrement pas ici.

— Qu'importe? Moi, je vais à l'Opéra, aux Français, aux Italiens, cela m'est égal.

— Mais s'il n'y avait pas d'opéra cependant, vous en seriez fâché.

-- Qu'importe ? il y aurait autre chose, ou bien j'irais à la promenade ces jours-là, ou je ferais des visites.

— Mais vous n'entendriez pas de bonne musique française.

— Qu'importe? J'entendrais toujours de la musique.

— A la bonne heure, mais il y a une différence...

— Qu'importe, quand on ne se connaît pas en musique ?

— Sans doute ; mais je ne pense pas que vous ne vous y connaissiez pas.

— Qu'importe que vous ne le pensiez ou non ? cela n'est pas moins vrai.

— C'est une plaisanterie, et si vous ne vous connaissiez pas en musique, vous ne viendriez pas tous les jours à l'Opéra.

— Qu'importe? j'y vais pour voir le monde, pour causer ou me chauffer.

— Quoi, monsieur, vous n'êtes pas affligé de voir qu'un opéra est à présent presque tout sans paroles ?

— Qu'importe ? je ne les ai jamais entendues.

— Comment! vous causiez donc pendant qu'on chantait? Vous ne pouviez pas prendre d'intérêt au poëme.

— Qu'importe ? je n'ai que faire d'aller m'intéresser à tout cela. Je sais seulement en gros qu'il y a deux amants persécutés par deux personnes qui s'entendent ensemble pendant toute la pièce pour les tourmenter, mais qu'à la fin il viendra un dieu qui raccommodera tout, et que l'on dansera une chaconne.

— Et si l'on n'en dansait pas ?

— Qu'importe ? je suis toujours sûr que l'on dansera quelque chose.

— Mais il faut que les airs de violon soient bons pour que l'on danse bien.

— Qu'importe? même quand on ne danserait pas, pourvu que l'opéra finisse et que l'on puisse aller sur le théâtre après !

— Mais s'il n'y avait plus d'opéra, vous ne pourriez aller sur le théâtre.

— Qu'importe ? J'irais ailleurs, où je vais à présent, par exemple. »

Cette esquisse porte la date du dernier siècle, mais le personnage est de tous les temps : il n'est pas de jour où vous ne puissiez le rencontrer quelque part, dans une loge, dans le foyer, dans les coulisses. Tout lui est indifférent, pourvu que la salle soit ouverte et que le théâtre ne lui soit pas fermé ! Du reste, ne croyez pas qu'il attache la moindre importance à la valeur des ouvrages que l'on donne, au mérite des artistes qui les jouent ! J'ai même fait une remarque dont l'exactitude me paraît démontrée, c'est que les artistes médiocres lui plaisent plus que les artistes excellents, c'est que les représentations où rien ne va que d'une aile l'amusent plus que celles où tout marche à souhait.

Et comment, s'il vous plaît, en serait-il autrement ?

Pour les habitués d'un théâtre, est-il rien de plus fatigant que la perpétuité de l'admiration, que la prolongation indéfinie de l'enthousiasme? Si l'on s'ennuie d'entendre toujours appeler le même homme juste, on peut aussi se lasser de l'entendre chanter de même : on peut se réjouir des petits accidents qui viennent à propos rompre la monotonie de sa perfection. Le plaisir de la critique est un si grand plaisir ! on se relève si haut dans sa propre estime par la supériorité que l'on se donne en critiquant!

Vous n'avez pas oublié ce que Lafleur dit à Gotte dans la *Gageure imprévue*, en lui expliquant comment et pourquoi il s'applique à faire l'imbécile : « Tu ne sais » donc pas comme les maîtres sont aises, quand nous leur » donnons occasion de dire : Ah ! que ces gens-là sont » bêtes ! ah ! quelle ineptie ! ah ! quelle sotte espèce ! ils » devraient bien manger de l'herbe, et mille autres pro» pos. C'est comme s'ils se disaient à eux-mêmes : Ah ! » que j'ai d'esprit ! ah ! quelle pénétration ! ah ! comme » je suis bien au-dessus de tout ça ! »

Eh bien ! il y a quelque chose de ce sentiment dans la satisfaction que donne le plaisir d'exercer la critique. Plus on trouve l'auteur et les acteurs mauvais, plus on se rengorge, plus on s'épanouit, plus on triomphe !

Ce n'est pas des vrais amateurs de l'art que je parle ici, mais des habitués de la trempe du *qu'importe?* de Carmon-

telle et de plusieurs autres qui peuvent à bon droit passer pour ses cousins-germains.

P. S.

DES PRIVILÉGES D'EXPLOITATION THÉATRALE,

à propos d'un second théâtre d'opéra-comique.

Notre collaborateur M. Blanchard a exercé dernièrement sur ce sujet sa verve indignée et sa spirituelle âpreté. Avec l'impatience du mauvais telle qu'il la ressent, avec cette haine vigoureuse contre les compromis et les transactions équivoques, il a fait deviner une partie des tripotages auxquels les méchantes gens attribuent l'ajournement infiniment trop prolongé de l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique. A chacun son rôle. Il a des raisons irréfragables et trop bien fondées pour soutenir celui qu'il a pris dans cette question. Pour nous, bon homme, qui ne croyons le mal que quand nous le voyons, et qui possédons encore le sang-froid nécessaire en cette circonstance, nous demandons la permission de compléter l'œuvre de notre cher confrère, en discutant en toute innocence cette question sous les points de vue de l'art et de la convenance financière, économique et publique. Nous allons tâcher de nous poser en rapporteur impartial de l'enquête *de commodo et incommodo* qui pourrait être faite sur cette matière. Dans la crainte d'être accusé de mauvais vouloir, nous tâcherons de tenir compte des raisons qui ont fait persister si long-temps les dictateurs des Beaux-Arts dans leurs résolutions, nous réservant, bien entendu, d'en démontrer le peu de valeur, si cela est possible; et nous croyons que la chose est faisable.

On dira peut-être que l'autorité paraissant avoir pris son parti de nous donner enfin le théâtre demandé, la chose est probablement inutile. Nous ne sommes pas de cet avis. Nous nous rappelons le proverbe populaire : *On ne sait qui vit ni qui meurt*. Or les théâtres sont mortels comme les hommes, et beaucoup plus qu'eux. Et qui sait si, en cas de mort d'un théâtre d'opéra-comique, on nous en donnerait un autre? Nous prenons donc nos précautions. Et d'ailleurs les conditions d'un privilége sont des conditions de vie ou de mort pour un théâtre, et ces conditions sont d'autant plus importantes à discuter que dans la conjoncture présente elles ne semblent pas avoir été encore arrêtées.

Les motifs qui ont déterminé, sous des régimes nombreux et bien différents, les dépositaires de l'autorité à ne pas augmenter à Paris le nombre des théâtres lyriques, sont pris en grande partie dans un ordre d'idées qui méritent considération, à ce que l'on dit, et qui n'ont rien de commun avec l'art musical. Cela est si vrai que ces traditions de mauvais vouloir s'accordent très bien, chez la plupart de ces fonctionnaires, avec une conviction semblable à la nôtre, du moins en théorie. Tel directeur, chef de division ou sous-secrétaire d'État, qui accorde un privilége à un nouveau théâtre consacré à des vaudevilles et à des parades ignobles, n'ira jamais voir aucune des agréables productions auxquelles il vient de donner l'essor; et au même instant il refuse, comme tous ses prédécesseurs, l'autorisation d'établir un second théâtre d'opéra-comique, quoiqu'il aime la musique jusqu'aux petits opéras inclusivement. Il faut donc qu'on se croie obligé, dans ce pays de bureaucratie, de sacrifier à une soi-disant évidence et au despotisme impérieux des faits.

Les beaux-arts, il faut bien le dire, ne marchent tout seuls que dans la tête des artistes. Après la conception vient la mise en œuvre matérielle. C'est de ce côté que prennent leur revanche tous les fournisseurs, marchands, capitalistes, et tant d'autres gens fort peu créateurs, mais en revanche très positifs. A la suite de ces grands hommes qui engagent dans une entreprise théâtrale de grands intérêts, et surtout de grandes sommes d'argent, viennent les petits hommes, les diminutifs d'artistes, les pauvres ouvriers et les hommes de peine, qui y engagent le pain et en quelque sorte l'avenir de nombreuses familles. A Paris, un théâtre, quel qu'il soit, devient tout de suite la patrie d'une population plus nombreuse que celle d'un village. Or, s'il s'agissait d'établir un village tout entier dans un lieu où l'on ne saurait s'il doit vivre ou mourir, je pense qu'on y regarderait plus qu'à deux fois.

Voilà déjà une raison, que nous ne croyons pas péremptoire, comme nous espérons le prouver; mais il suffit que d'autres la croient telle pour que l'autorité balance, surtout quand il est question d'un théâtre important, autour duquel se grouperont des intérêts plus nombreux et plus considérables.

Il est un autre argument que les partisans d'un second théâtre d'opéra-comique ne doivent pas mépriser. Tout le monde dit que les chanteurs sont rares, qu'ils se font payer plus chèrement chaque jour, et qu'en les payant bien on n'en a pas encore quand et comme on veut. Si cette disette augmente par l'arrivée d'un nouveau théâtre lyrique qui vient prélever sa part dans le petit nombre des voix et des talents, aucun théâtre de chant ne saura plus de moyens pour se faire une troupe complète, exciter constamment l'intérêt du public, et aligner ses recettes avec ses dépenses. Cela sera plus difficile encore avec la concurrence d'un rival qui exploitera le même genre et partagera l'attention du public. En outre, les deux théâtres rivaux, réduits chacun à posséder deux ou trois sujets remarquables escortés de déplorables médiocrités, ne pourront plus établir dans leurs représentations cet ensemble plus nécessaire encore qu'une belle exécution par des artistes d'élite. Et comme il n'existe pas de chefs-d'œuvre sans bonne exécution, il n'y aura plus de chefs-d'œuvre ni même de bons opéras. On peut dire, il est vrai, que ce triste résultat semble se produire déjà quelquefois avec un seul théâtre d'opéra-comique, et qu'avec un second théâtre du même genre nous risquons seulement d'avoir mieux. Mais une épigramme ne serait pas une raison. Il faudra donc combattre ces tristes prévisions en ouvrant une perspective que les directeurs de théâtres lyriques et les auteurs d'opéras ne paraissent pas avoir entrevue.

Examinons donc ces raisons effrayantes, et voyons ce qu'elles valent en réalité.

Nous croyons les dictateurs des beaux-arts peu empressés de donner à des entrepreneurs d'opéra-comique un privilége de ruine et de déshonneur, et nous comprenons ce scrupule. C'est pourtant ce qu'ils font sans remords à peu près chaque année avec quelque théâtre de vaudeville ou de mélodrames. Peut-être dira-t-on qu'il s'agit dans ce dernier cas de faire une expérience *in anima vili*, et surtout de satisfaire ce besoin de spectacles qui agite plus que jamais les classes inférieures. Cela est possible, mais enfin il y a ruine trop souvent, et la faillite au

boulevard du crime a les mêmes conséquences que dans les quartiers plus élégants. Or, si la faillite est un événement naturel et prévu dans ce cas, élargissez le cercle, et faites-y entrer la musique. Qu'y a-t-il après tout? des spéculateurs qui se ruinent bénévolement. Eh! mon Dieu! laissez-les faire; ces gens-là ne font de bien qu'en gaspillant leur argent pour des causes qu'ils ne comprennent pas. Ils méprisent très fort l'art, et ne songent qu'à s'enrichir à ses dépens. Quel mal y a-t-il à ce que l'art s'enrichisse à leur préjudice? Exigez seulement que les appointements des artistes et des gagistes soient assurés par un cautionnement et par privilége, et laissez faire le jeu; tant pis si les Béotiens y perdent. Il s'en présentera toujours d'autres très empressés de risquer leur argent pour protéger des cantatrices, et dire : Mon théâtre. L'art y gagnera par des causes peu nobles sans doute; mais chacun sait dans ce siècle qu'on n'obtient les plus beaux fruits qu'à force de fumier.

Encore une fois, faites que la ruine n'atteigne que ceux qui peuvent perdre, et que l'art musical prenne sa part de cette rosée d'argent qui tombe et s'évapore trop souvent sur des entreprises stériles ou des spéculations immondes.

Mais, dit-on, l'érection d'un second théâtre d'opéra-comique ne peut se comparer à celle de théâtres inférieurs. Il n'est pas certain que l'autorité voie en principe l'existence de ces théâtres avec plaisir, mais elle est forcée dans la pratique à céder sur la question de ces établissements qui sont populaires, et qu'on ne peut refuser aux classes qui en ont besoin. Mais qui vous a dit que la musique, surtout la musique de chant, n'est pas populaire? Très certainement, c'est le chant qui jouit de la faveur publique en France, et c'est le chant que l'autorité comprime le plus. Des orchestres, des fantaisies instrumentales et des quadrilles que personne ne va plus écouter, on vous en donnera plus que vous n'en voudrez; mais si vous voulez faire chanter dans ces établissements permanents le moindre quatuor, vous êtes mis à l'amende. Nous croyons pourtant, nous, que la manière de servir à souhait le public qu'ont blasé les extravagances et les platitudes instrumentales, c'est de lui donner du chant. Sans doute il faudra que ce chant soit dans des conditions autres que celles qui sont généralement observées aujourd'hui, et nous devons à ce propos parler des conditions spéciales du privilége.

Il paraît que la tradition suivie par l'autorité en matière de théâtre lyrique repose sur le principe de ne jamais accorder à un théâtre ce qui est permis à un autre. L'Opéra et l'Opéra-Comique donnent des ouvrages où la musique peut s'épanouir à son aise jusqu'à un certain point : donc il serait dangereux qu'à un troisième théâtre la musique eût ses coudées franches; donc il ne faut accorder à ce dernier venu la permission de faire de la musique qu'à la condition de la faire mutilée, écourtée, incomplète; en un mot, de faire de mauvaise musique.

Cependant, tous les gens raisonnables pensent que si le troisième théâtre lyrique est nécessaire, c'est pour le bien de l'art, c'est pour donner à quelques jeunes gens l'occasion de se distinguer, de se prouver, d'essayer des formes et des combinaisons nouvelles, ou de produire de nouvelles idées dans les formes reçues. Mais comment le génie (s'il y a génie) se fera-t-il jour si vous lui donnez moins d'espace et d'air que vous ne lui en avez jamais accordé? si vous lui défendez, par exemple, les quatuors, quintetti et finales, en ne lui permettant que les maigres formules de la romance, de l'air et du duo? Nous ne disons pas qu'on pense à imposer des restrictions aussi ridicules, mais nous nous rappelons involontairement ces temps où les auteurs de certains théâtres n'avaient pas le droit de parler sur la scène, parce qu'on voulait épargner une concurrence dangereuse à ceux qui avaient ce droit. Nous savons aussi qu'on croit pouvoir parquer l'art dans des compartiments grands ou petits, et le diviser en ce qu'on appelle des genres déterminés. Ce sont là autant d'idées folles ou fausses, parce que le mal que vous voulez empêcher est tout fait, et que vous empêchez au moins un peu de bien par vos résistances.

Nous ne promettons pas cependant un Eldorado assuré à la musique dans l'existence d'un troisième théâtre lyrique. Cela ne donnera pas de génie aux musiciens qui n'en ont pas. Nous avouons que les essais faits avec de jeunes compositeurs, depuis deux ans, à l'Opéra-Comique, ne sont pas très encourageants; mais nous ne sommes guère, à vrai dire, plus satisfaits des nouvelles partitions de leurs *anciens*. C'est précisément parce qu'on ne trouve pas encore, qu'il faut chercher. Le devoir des gens pauvres est de travailler à leur fortune, et tout le monde conviendra que nous sommes pauvres en opéras nouveaux.

Maintenant, le devoir des entrepreneurs et des compositeurs qui auraient à exploiter un troisième théâtre lyrique, serait de placer la musique dans des conditions autres que celles qui ont prévalu jusqu'à présent, mais sans accepter les restrictions d'un privilége. On aura bien assez de celles qu'imposera la nécessité. Comme cette nécessité naît des circonstances, c'est-à-dire qu'elle est fort variable, il faut toujours qu'on soit libre de se décider selon l'imprévu du temps, et de modifier à volonté son point de vue ou ses moyens.

Par exemple, on a, depuis longues années, le tort de sacrifier à l'ambition des individus, et de perdre complétement de vue les ressources de l'ensemble. C'est peut-être le contraire qu'il faudrait faire. Je ne vois pas de nécessité que les ténors de pacotille dont nous pouvons disposer, soient mis en demeure de lutter avec Duprez. Le manque relatif de voix a produit ce résultat, que le temps de l'association est venu pour la musique comme pour l'industrie. Pendant long-temps peut-être, c'est par les masses qu'on devra procéder dans les théâtres lyriques secondaires, qui ne pourront jamais payer des voix exceptionnelles. Les compositeurs sont, il est vrai, dans ce système, forcés d'écrire dans des proportions réduites au grave et surtout à l'aigu; mais les musiciens doivent, comme l'univers entier, subir l'empire de la nécessité. Leur devoir est de faire enfin ce qu'ils n'ont pas encore fait : remplacer par l'intensité dans la masse vocale le défaut d'étendue. Il y a là une mine d'effets qui a été à peine exploitée, et quand on suivra ce riche filon avec soin, on s'apercevra que le public peut prendre intérêt à ces combinaisons, tandis qu'il dédaigne avec raison les grands airs et les grands duos chantés par des voix criardes et essoufflées. Il peut se trouver sans doute encore d'autres ressources dans l'imagination des hommes de talent quand ils ne s'obstineront plus à faire ce qui a été fait par leurs devanciers, et nous ne doutons pas qu'on trouve, quand on voudra faire des tentatives. Car c'est là véritablement toute la question; le moment actuel est, pour la musique lyrique, une phase de crise dont elle ne peut sortir qu'en essayant de tous les moyens. Pour les essayer, il faut les

avoir à sa disposition, et ne pas être garrotté par les conditions d'un privilége qui ne sait ce dont il s'agit, et ne peut prévoir l'avenir.

En résumé, nous croyons qu'il doit être évident pour le public comme pour nous, que si une nouvelle entreprise de musique lyrique offre des chances aléatoires comme toutes les entreprises commerciales et industrielles, l'autorité n'a pas plus de raisons de l'interdire qu'elle n'en aurait pour interdire la création d'une filature. Et cependant il est telle filature dont la ruine laisserait bien plus de gens inoccupés que la fermeture d'un théâtre.

L'autorité a d'autant moins de raisons pour cela, qu'il s'agit de la prospérité d'un art important, indépendamment de l'intérêt des spéculateurs. Or, si l'autorité se doit de ne rien faire pour entraver les opérations licites des spéculateurs, elle ne peut, sans inconséquence, refuser de nouveaux moyens, ou, si l'on veut, de nouvelles chances de prospérité à l'art musical, pour lequel l'État dépense beaucoup, pour le soutien duquel il entretient ou protège de véritables séminaires sous le titre de Conservatoires.

La rareté des chanteurs d'élite ne doit, dans une question pareille, arrêter personne. Les directeurs des théâtres lyriques et les musiciens qui deviendront désormais leurs conseils, comprendront bien vite ce que la situation nouvelle leur commandera. Il est probable, si l'on peut prévoir quelque chose en ce monde, que le théâtre actuellement existant conservera les sujets qui peuvent se mettre sans risque à découvert, et le genre de musique qui peut faire valoir ces sujets brillants ou vaniteux. Les nouveaux venus devront au contraire s'attacher à puiser leur force dans un ensemble soigneusement étudié, à peu près inconnu dans nos théâtres lyriques. On aura ainsi deux troupes dont les mérites opposés pourront exciter simultanément et à des titres divers l'intérêt du public. Quand les entrepreneurs se seront trompés, ils se mettront en quête d'autres moyens de succès. S'ils doivent quitter la partie, on en choisira d'autres, comme cela se pratique tous les jours pour les autres théâtres. Ce qui importe plus que tout le reste, c'est que l'art en retirera toujours quelque profit.

Quant au privilége, on ne saurait imposer raisonnablement d'autre condition que celle de faire de la musique, et rien que de la musique, par tous les moyens possibles. Surtout, pas de ballet, de drame, de comédie. Nous sommes très richement pourvus en ce genre. On danse la Cracovienne, même au Gymnase; on écorche le vaudeville dans une quinzaine d'établissements de la capitale et de la banlieue, et les larmes et le rire sont exploités sur une échelle encore plus étendue. D'ailleurs, si l'autorité accorde un nouveau privilége, c'est sans doute pour que les choses se fassent bien, et elle doit savoir par expérience que les gens qui lui promettent de tout faire font ordinairement tout fort mal.

Germanus Le Pic.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise du *Petit Chaperon rouge*,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

(Première représentation.)

Quelque barbouillé qu'on soit de contre-point et de fugue, quelque génie, échafaudé sur l'oratorio, le *Requiem* ou la symphonie qu'on se croie, quelles que soient les *Fantaisies* historiques, fantastiques ou diaboliques qu'on ait composées, il n'en faut pas moins reconnaître le goût bourgeois, le goût du simple, du clair en musique; la puissance, les droits imprescriptibles de la mélodie franche, aisée, vraie, soutenue, ornée d'une harmonie saine et non fiévreuse, rationnelle et non systématique, d'une instrumentation qui n'étouffe point le principal sous l'accessoire, le chant et la déclamation sous le bruit, toutes choses enfin qui constituent le véritable opéra-comique. Telles ont été les qualités portées à un degré de perfection incontestée par Philidor, Grétry, Monsigny, d'Alayrac, Hérold et Boieldieu qui ont construit le monument indestructible de la musique dramatique en France, malgré les tentatives de quelques compositeurs qui ont souvent essayé de la faire plate ou précieuse, de la germaniser, ou de l'italianiser. Ce genre est vraiment national et s'est imposé à l'étranger par la double puissance du charme et de la vérité, ce qui constitue le beau dans tous les arts.

Boieldieu, par son savoir suffisant en musique, par sa mélodie élégante, par son génie, ou plutôt son esprit de la scène, a tenu le sceptre de l'opéra-comique que lui disputa trop long-temps, par l'intrigue et le savoir-faire qui réussissent toujours auprès des directions dramatiques, Nicolo Isouard. Ce compositeur maltais, plus heureux que son rival en libretti, et qui a trouvé parfois quelques jolies mélodies, ne laissera point en musique un nom qui puisse être comparé à celui de l'auteur des partitions du *Calife de Bagdad*, de *Ma Tante Aurore*, de *Jean de Paris*, du *Nouveau Seigneur de village*, des *Voitures versées*, de *la Fête du village voisin*, de la *Dame Blanche* et du *Petit Chaperon rouge*, charmants opéras-comiques qui peuvent passer pour les chefs-d'œuvre du genre. C'est le dernier de ces ouvrages que l'administration du théâtre Favart vient de remettre au théâtre. Nous croyons être pour quelque chose, par les conseils incessants que nous donnons depuis long-temps, dans la résurrection de ces anciens ouvrages qui rencontrent tant de sympathies parmi le vrai public, et qui forment enfin un répertoire au théâtre de l'Opéra-Comique. Viennent l'*Amant jaloux*, *Euphrosine et Coradin*, *Montano et Stéphanie*, *Joseph*, etc., et le théâtre de l'Opéra-Comique méritera vraiment son titre de seconde scène lyrique qu'on pourrait lui contester justement s'il se bornait à ne nous donner qu'un ouvrage de temps en temps, et à le représenter jusqu'à ce qu'il soit usé comme un vaudeville qui ne doit plus reparaître quand il a fait son temps.

Le libretto du *Petit Chaperon rouge*, qui est empreint de ce faire facile, léger et gracieux qui caractérise tous les ouvrages dramatiques de Théaulon, a fait trouver aussi à Boieldieu une musique pleine de charmantes mélodies et tout-à-fait scénique. L'ouverture est une préface expressive et parlante. Le génie de Perrault y est évoqué :

elle exhale un parfum de vieille légende. Le basson, à la voix pleine de mélancolie, y chante et y répand une couleur moyen-âge qui convient on ne peut mieux à ce fabliau naïf. Le loup y parle et vient y mêler ses rauques hurlements aux accents de la chevalerie; puis, au lever du rideau, les villageois, dans un chant plein de fraîcheur, chantent le réveil de la nature, le lever du soleil.

La romance : *le riche éclat du diadème*, est d'un chant pur et suave, d'une harmonie riche, élégante, qui a donné à ce morceau délicieux une vogue européenne, sans que sa popularité lui ait rien ôté de sa distinction, principal mérite surtout de la musique de Boieldieu. Le trio qui vient ensuite entre le comte Roger, Rose-d'amour et sa mère adoptive, est ce qu'on appelle un morceau bien écrit, sans pour cela cesser d'être dramatique. L'air de Rodolphe : *Anneau charmant*, est d'un thème franc, varié d'intentions mélodiques et d'une bonne déclamation, mais un peu froid; et puis ces airs faits pour Martin, à la voix tout exceptionnelle et si étendue, doivent nécessairement gêner les ténors qui se tiennent dans l'échelle rationnelle de leur voix. Le final du premier acte est un morceau bien pensé, d'une facture large et dramatique, grâce surtout au moyen ingénieux de l'apparition de l'ermite changeant le scrutin, et substituant le nom de Nanette à celui de Rose-d'amour. On peut dire que là le poëte a merveilleusement servi le compositeur, qui a profité de cet effet dramatique en homme habile, disons-le, en homme de génie. Ce final est un morceau capital et des plus remarquables par l'effet des masses vocales ainsi que par ceux de l'orchestre; cela est d'une instrumentation riche et hardie pour l'époque où a paru l'ouvrage, et suffisante pour le temps où nous sommes. Dans cet acte si plein de jolies choses, nous avons oublié de signaler l'arrivée en marche religieuse des jeunes filles, et surtout la *ronde* du Petit Chaperon, qui a fait le tour de l'Europe musicale.

Le second acte, qui abonde en riches pensées musicales, se distingue surtout par le duo de Nanette avec Rodolphe, et par le songe tout musical du Petit Chaperon. Le troisième acte n'est pas moins remarquable par les jolis couplets de la confession dits par Nanette, ceux pleins de passion de : *Robert disait à Claire*, etc., l'air nocturne si suave de Rodolphe : *Voici l'heure charmante où Rose doit venir;* et enfin par le beau duo entre ce dernier et Rose-d'amour. Il y a dans tout cela mélodies fraîches et pures, harmonie riche et choisie, mesure dramatique et déclamation vraie : c'est de la musique passionnée, scénique; de la musique comme il faut et comme il en faudrait; mais ce n'est plus la mode : nous faisons de l'art, c'est-à-dire de la musique brillante, bruyante, embrouillée, imitative, socialiste, anguleuse, souffreteuse et presque toujours ennuyeuse.

L'ouvrage a été monté convenablement. Les décors, celui du dénouement surtout, sont riches et dignes d'un sujet féerique. Les costumes sont frais et brillants, bien qu'ils ne soient d'aucune époque, si ce n'est celle de cette vieille chevalerie de convention et d'opéra-comique dont la botte jaune, large et molle fait le fond, botte jaune classique, qui peut tout aussi bien chausser un Turc qu'un Chinois, un Espagnol qu'un Grec ou un Persan, ce qui n'empêche pas le comte Rodolphe de se croire parfaitement déguisé lorsqu'il a mis un habit bleu de chevalier au lieu d'un habit jaune ou rouge de la même coupe! Ce comte Rodolphe est représenté par Masset qui a dit le rôle d'une manière à nous prouver qu'il étudie l'art difficile de jouer la comédie; il a chanté en bon musicien, et chantera aux représentations suivantes en chanteur qui a de l'aplomb, parce qu'il peut et qu'il doit en avoir; mais telle est la crainte de Masset aux premières représentations, que sa voix reste toujours entre cuir et chair, et ne sort pas suffisamment. Il se souvient un peu trop qu'il a été chef d'orchestre par la rectitude compassée, le scrupule mesuré de son exécution. Il faut qu'un chanteur, par le posé, la largeur de son intonation, par la hardiesse du trait, par l'inspiration calculée, si l'on peut ainsi dire, montre qu'il règne avec justice et justesse sur le peuple des accompagnateurs comme un soliste qui sent sa supériorité, comme une jolie femme qui entre dans un cercle avec autant d'assurance que de confiance, ou comme un brillant colonel qui passe la revue de son régiment. Au reste, il a dit le duo avec Nanette, celui avec le Petit Chaperon, la romance : *Robert disait à Claire*, et *Voici l'heure charmante*, avec autant d'entraînement que de sûreté : ce rôle est un progrès remarquable pour lui. Audran a chanté la romance du comte Roger, au premier acte, avec beaucoup d'expression et en bon musicien. Depuis Ponchard cette suave mélodie n'avait pas été dite avec plus d'âme. Nous ne pensons pas qu'il soit inutile de lui recommander de soigner un peu sa diction. Dans le dialogue qui précède le duo de défi entre les deux rivaux, au second acte, les deux comédiens ont montré là toute leur inexpérience; ils n'ont pas su exprimer cette ironie et ces menaces de gentilshommes : cela a manqué de bon ton, de rapidité, et par conséquent d'effet.

Mademoiselle Darcier, qui semble fort bien comprendre l'ancien répertoire, parce qu'il y a en elle une comédienne, a joué avec une naïveté charmante le rôle de Rose-d'amour ou du Petit Chaperon rouge, qui a rappelé la manière pleine de vérité dont elle a rempli celui de la petite fille dans *Jeannot et Colin*. Si sa voix manque de ductilité, si elle n'est pas assez exercée, assouplie par la vocalisation, elle est dramatique, expressive, et l'on voit enfin que mademoiselle Darcier a ce qu'on appelle l'âme musicale. A quelque manière près, inséparable de la prose de Théaulon et du genre de l'Opéra-Comique, elle a joué le rôle du Petit Chaperon de manière à s'attirer de nombreux applaudissements qui ne lui ont pas manqué. Si tous les emplois étaient tenus par des artistes qui eussent la diction vraie et sentie de mademoiselle Darcier, la comédie reviendrait bientôt à l'Opéra-Comique, et cela ne gâterait rien.

Nous ne saurions trop dire si les choristes étaient sans peur comme le chevalier Bayard; mais à coup sûr ils ne se sont pas montrés sans reproches : ils n'ont guère manqué, au reste, que de justesse, de mesure et d'ensemble. L'orchestre, plus heureux ou plus artistique, s'est identifié comme par un souvenir d'amour à la personne si bonne et si polie de Boieldieu, à sa musique si pleine de belles et de jolies choses, et il a exécuté la partition du *Petit Chaperon rouge* avec autant d'ensemble que de chaleur et d'aplomb.

Reprise de *l'Éclair*,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

Il ne s'agit plus ici d'une musique rétrospective qui plaît par tradition, et dont certains morceaux

sont devenus des lieux communs populaires; mais d'une musique neuve, originale, éminemment distinguée, d'une musique leste et pimpante, traçant une nouvelle voie, et qu'on pourrait dire audacieuse et gracieuse, car, en plaisant à tous, elle frappait aux portes de l'avenir en introduisant, en consacrant du premier coup à l'opéra-comique une instrumentation vivante, riche, animée, puissante, une instrumentation qui n'a rien de commun avec ce bruit de cuivre qu'on a décoré pompeusement du titre d'instrumentation moderne.

On ne peut entrer dans une minutieuse analyse de la partition de M. Halévy, car la création, la richesse, la variété surgissent de tous côtés dans l'orchestre. C'est un drame, une comédie musicale aux voix multiples, brillante de vie et de jeunesse. Nous n'en voulons pour preuve que l'orage qui termine le premier acte. Dans un pareil tableau musical le bruit est chose ordinairement consacrée, l'orage lointain est ici comme subordonné au sommeil du personnage qui est en scène, qui rêve, qui parle : on n'entend que sourdre la tempête; mais que d'effets neufs et saisissants qui ne sont accusés que dans la demi-teinte! On pourrait dire, pardon pour ce jeu de mots, que *l'Eclair* illumina la route de la jeune école; mais elle n'a pas su la suivre : elle est retombée dans l'obscurité, le vague, la recherche, l'abstrait. L'apparition de ce joli ouvrage, s'il fit beaucoup d'effet sur le public ordinaire, n'en fit pas moins sur les connaisseurs, sur les artistes; ils vinrent étudier ce faire si facile, si mouvementé, si abondant d'idées, de mélodies harmoniques, et d'harmonieuses mélodies; ce fut une bonne fortune pour ces mêmes artistes, comme un dessin ou un tableau de Decamps en est une pour les amateurs de l'originalité, de la chaleur, de la franchise et de la fermeté du trait et de la composition.

Trois actes sans voix de basse et sans chœurs n'offraient pas de grandes ressources musicales à développer : c'était un tour de force pour le compositeur. Privé de ces richesses, il semble n'en avoir marché que plus lestement. Du reste, d'après l'ensemble des masses vocales au théâtre de l'Opéra-Comique, on se félicite que, dans *l'Eclair* et selon la belle expression de Tacite, les choristes y brillent par leur absence. Les trois actes de ce libretto, qui sont bâtis sur la pointe d'une aiguille, offrent fréquemment de jolies scènes de comédie; l'intérêt y est habilement mêlé au comique. L'étudiant de l'université d'Oxford jette beaucoup de gaieté dans la pièce. Le jeune artiste chargé de ce rôle l'a joué d'une manière fort amusante, et n'y a pas fait regretter Couderc qui a créé ce rôle d'une façon remarquable par le ton de naïve présomption de Cockney qu'il avait su donner à ce personnage. Chollet a repris son rôle de Lionel, qu'il dit en bon comédien et chante avec son aplomb habituel d'excellent musicien, et une profonde expression musicale. Le duo de la ronde provençale et la romance : *Quand de la nuit l'épais nuage*, lui offrent toujours l'occasion de montrer cette surabondance d'âme musicale qui est en lui. Les deux charmantes sœurs, si gracieusement représentées, lors de la création de l'ouvrage, par la jolie madame Pradher et mademoiselle Camoin, devenue madame Miro, et qui est prima-donna à Lyon, à trente mille francs d'appointements, ces deux jolis rôles sont fort bien remplis par mesdames Thillon et Félix. Il y a parité, quoique de différent genre, entre ces deux séduisantes actrices, pour la figure, le jeu et le talent vocal. Madame Anna Thillon est une fort jolie blonde à l'œil fin, spirituel, nous offrant l'aspect vaporeux de ces jeunes femmes idéales qu'on voit dans les vignettes anglaises; madame Félix-Melotte est une belle brune à l'œil noir, tranquille et positif, qui semble ajourner la passion; miss Anna ne paraît pas se soucier beaucoup de devenir comédienne, malgré ses dispositions naturelles qui lui font jeter le mot parfois d'une façon vraie et sentie; miss Félix dit juste, mais sans animation, comme une comédienne tout-à-fait persuadée qu'il n'est pas nécessaire de sentir vivement et d'éprouver l'amour pour le bien exprimer; miss Anna possède une voix légère, faite pour le trait, la vocalisation dont elle abuse quelquefois quand elle devrait s'attacher à l'ampleur, à la rondeur du son qui lui donneraient peut-être la justesse et l'expression; miss Félix, douée d'une voix étendue, forte et vibrante, mais à laquelle il manque l'agilité, la flexibilité, serait propre aux rôles passionnés, empreints d'une couleur dramatique, si pour ces rôles il ne fallait avoir ce diable au corps que Voltaire voulait dans une comédienne, et qu'il ne trouvait même pas en mademoiselle Clairon; de tout quoi il résulte, ainsi que nous l'avons dit plus haut, que madame Anna Thillon et madame Félix-Melotte sont deux jolies femmes, deux actrices d'avenir si elles le veulent, et deux cantatrices suffisantes en différents genres, aussi bonnes à entendre qu'à voir. Que directeur, auteur et compositeur confient un rôle nouveau à la dernière, au lieu des reprises d'anciens ouvrages, pour lesquelles elle semble exclusivement réservée, et l'Opéra-Comique comptera un sujet utile et remarquable de plus. La manière dont elle a chanté le duo du second acte avec Chollet nous est un sûr garant de ce que nous avançons. Nous ne savons trop pourquoi cependant elle n'a pas chanté un fort joli morceau dans lequel mademoiselle Camoin produisait beaucoup d'effet.

Somme toute, *l'Eclair* a fait généralement plaisir à l'assemblée brillante, aux artistes et aux vrais amateurs qui assistaient à cette reprise, qui ne peut qu'être fructueuse pour l'Opéra-Comique.

Une des preuves caractéristiques du mérite réel d'une partition, c'est le soin, la chaleur, l'ensemble, les nuances que l'orchestre met dans l'exécution d'un ouvrage, et sous ce rapport les musiciens du théâtre Favart ont dit admirablement l'opéra de M. Halévy.

Henri BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

Compositions de M. JACQUES FRANCO-MENDES; *2e et 4e quatuors. — Elégie pour le violoncelle. — Duo pour deux violoncelles.*

On ne saurait trop louer les artistes en possession de charmer le public par un talent remarquable d'exécution, et pour qui les triomphes sont chose facile à obtenir, de savoir résister au torrent des caprices et des fantaisies sur les pauvretés en vogue pour se livrer au culte de la musique sérieuse, de l'art véritable. Combien de natures aujourd'hui richement douées qu'un déplorable talent de virtuose a égarées, et qui, enivrées par d'éphémères succès, consument le meilleur de leurs forces et de leurs facultés dans des œuvres plus éphémères encore, tandis qu'elles eussent été capables de conceptions, si elles eus-

sent sacrifié à quelques années de patience et de travail quelques hâtives satisfactions d'amour-propre!

Tout le monde connaît M. Jacques Franco-Mendès pour un de nos premiers violoncellistes; c'est assurément un virtuose fort distingué; mais ce qu'il y a de particulier en lui, c'est qu'il n'a pas étudié le violoncelle pour devenir un virtuose; il est devenu virtuose par suite de son goût prononcé pour les grandes compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven, d'Onslow, qu'il exécute avec une rare intelligence. Le musicien, le compositeur, s'est formé tout d'abord; le virtuose n'a fait que se superposer au compositeur. Nous ne nous étonnerons pas dès lors que des œuvres d'un style sévère et relevé, des œuvres vraiment musicales soient déjà sorties de la plume de M. Franco-Mendès. Nous disons des œuvres musicales, parce que la plus étonnante production, l'exploitation la plus habile en fait d'air varié et de fantaisie, n'ont pu jamais en définitive compter pour quelque chose à un auteur pour sa renommée de compositeur. Un homme d'esprit, sur nos théâtres, pourra se faire applaudir dans cinquante vaudevilles, ou bien encombrera, bon an mal an, les cabinets de lecture de cinq à six romans, et n'en sera pas pour cela un homme littéraire, tandis que quelques pages, une ode, révèlent tout-à-coup un écrivain, un poëte. En musique, comme en toute autre chose, il faut distinguer la qualité et la quantité, le poids et le nombre. Qui doute qu'il n'y ait cent fois plus de musique véritable dans un simple andante de Haydn, de Mozart ou de Beethoven, que dans tout le bagage charivarique de tels ou tels exécutants à la mode, ou dans les sept ou huit cents romances de ces dames et demoiselles dont nos blanchisseuses et nos portières savent parfaitement les noms?

Cette distinction établie entre l'artiste et l'industriel, entre le vrai musicien et celui qui tient une manufacture de musique, entre la musique réelle et la musique de pacotille, nous rendrons compte de quelques publications récentes de M. Franco-Mendès, deux quatuors, un duo pour deux violoncelles, et une élégie.

Le premier quatuor que nous avons à examiner est le deuxième dans l'ordre de composition. Dans cette œuvre, l'auteur s'est évidemment inspiré de ses souvenirs, de ses lectures, des chefs-d'œuvre dont il s'est nourri. Les jeunes talents ne se manifestent pas tous de la même manière. Les uns entrent de prime abord dans une voie de progrès, d'originalité inconnue à leurs devanciers; les autres se renferment strictement dans les formes adoptées par tous, connues de tous, et ne se permettent aucun écart, aucune excursion hors des limites posées. Il n'y a à cet égard aucune règle à prescrire, aucun conseil à donner aux jeunes artistes. Chacun suit la nature de son talent, son instinct, son génie, s'il en a. La première tentative est périlleuse, hardie, mais brillante: c'est avoir réussi que d'avoir fait preuve dès l'abord d'une originalité vraie, d'une puissance réelle de création, à travers quelques dévergondages. La seconde manière accuse plus de timidité, mais elle est aussi plus sûre. Le talent s'exerce sur des modèles qu'on ne saurait trop méditer; il se rend maître de formes, de procédés, de ressources qu'il doit s'approprier; il acquiert ainsi la conscience de ses forces, se fait un style à lui pour se livrer plus tard à son individualité propre.

Entre ces deux voies, M. Franco-Mendès a choisi la seconde, du moins dans le quatuor dont nous parlons. Ce quatuor est en *fa* majeur; le premier allegro est à trois temps; le motif rappelle singulièrement le sujet de la *symphonie héroïque*, et on lui voit affecter, surtout dans la seconde reprise, à peu près les mêmes développements que présente celui de l'immortel chef-d'œuvre de Beethoven. Il n'y a pas jusqu'aux phrases de transition et de liaison entre les idées principales qui ne soient calquées sur celles du modèle. Du reste, il n'y a ici ni copie ni imitation servile; ce qui le prouve, c'est qu'il n'y a point d'hésitation, de tâtonnements; le style est ferme; le tissu mélodique ne se rompt jamais. De plus, cette ressemblance inévitable, lorsqu'on se place dès l'abord, comme M. Franco-Mendès, au point de vue classique, cette ressemblance s'arrête aux formes extérieures; quant au ton, à la couleur générale du morceau, c'est tout différent. L'allegro de Beethoven est une longue et sublime épopée, pleine de cris déchirants, d'accents douloureux qui se prolongent d'échos en échos sur toutes les cordes de la douleur; celui du jeune auteur ne s'écarte pas d'une expression noble, calme et élevée.

Le scherzo, également en *fa*, s'ouvre par un trait de basse. Ce début rappelle, mais de plus loin, tantôt le scherzo de cette même symphonie héroïque, tantôt celui du premier quatuor en *fa* de Beethoven. Mais le *trio* appartient bien tout entier à M. Franco-Mendès; c'est un beau chant en *ré bémol*, plein de largeur, et qui module de la manière la plus expressive. Le retour au premier motif s'opère fort adroitement.

L'adagio commence par une phrase si évidemment identique avec une phrase d'un quatuor de Haydn, que nous supposons qu'il y a ici une ressemblance purement fortuite, comme les œuvres des divers compositeurs en offrent de si fréquents exemples. Heureusement cette ressemblance ne va pas au-delà de la quatrième mesure; la phrase est belle d'ailleurs et gagne beaucoup aux développements qu'elle subit, auxquels se mêle pourtant un trait de force en triolets dont la répétition devient fatigante. Les traits de ce genre sont peu mélodiques, et l'on doit les éviter comme toutes les formules de remplissage.

L'allegro final est coupé sur l'allegro final du premier quatuor en *fa* de Beethoven, et nous croyons que l'auteur l'a fait à dessein. Si cela est, il a eu tort. En fait d'art, le vol n'est permis qu'autant que l'on tue celui que l'on vole. Ce morceau, inférieur aux trois précédents, est remarquable par la facture, l'enchaînement des parties; c'est le bon style du quatuor; mais il n'y a pas assez de fantaisie, pas assez d'imprévu. A tout prendre, l'œuvre de M. Franco-Mendès est un œuvre de beaucoup de mérite; le compositeur est maître de lui-même; ses quatre instruments s'interrogent, se répondent sans confusion; les idées se développent avec clarté, l'inspiration est une, le plan bien ordonné, la phraséologie n'est ni trop redondante en certains endroits, ni trop écourtée en certains autres: mais il est facile de voir à un œil exercé que la plupart des idées mises en œuvre avec tant d'art appartiennent à un type antérieur, qu'elles se rapportent à un fonds commun et connu. L'individualité ne s'y dessine pas encore.

Sous ce rapport, il y a une énorme distance entre le deuxième quatuor et le quatrième en *si naturel* mineur. Ici l'auteur est lui-même. C'est une touche non moins assurée, non moins mâle, mais beaucoup plus fine et délicate. C'est ce qui rend aussi l'analyse de cet ouvrage plus difficile. Le premier allegro débute par de petits fragments d'une phrase étendue et d'une expression péné-

trante qui ne tarde pas à se dérouler et à se présenter sous mille aspects, grâce à des formes d'accompagnement toujours variées, quoique empruntées au thème principal. La seconde reprise est remarquable par des modulations neuves, un travail serré et toujours délicat; voilà de l'originalité, du chant, du sentiment.

Même finesse, même distinction dans le minuetto allegretto en *ré majeur*, et qui est écrit dans un caractère pastoral. L'adagio en *sol* est une belle mélodie, calme, pleine d'ampleur, sous laquelle la basse murmure un accompagnement d'une grande richesse et très expressif. Nous regrettons seulement que la phrase du chant en *mi* naturel qui se montre aussitôt soit accompagnée en doubles croches par le second violon, l'alto et le violoncelle à la fois. Cette forme est employée, nous le savons, par de grands maîtres, mais on en a fait un grand abus, et d'ailleurs elle comporte presque toujours un vigoureux fortissimo peu compatible avec le genre du quatuor. Mais l'auteur se relève bien vite après ce court passage; il revient à son motif en passant par des modulations d'un grand effet, et cette fois, dans la reprise du motif, un rhythme de l'alto frappant à contre-temps avec celui du violoncelle, donne un nouveau prix au sujet principal qui se termine par une conclusion *smorzando* d'un charme tout particulier.

L'allegretto final à 6/8 ne le cède en rien à ce que nous avons entendu déjà. C'est encore un enchaînement de mélodies gracieuses et mélancoliques, lesquelles se balancent sur un accompagnement dont les ondulations en arpèges sont pleines de nombre. Nous ne reprocherons qu'un seul défaut à ce morceau, c'est la reproduction d'un trait en doubles croches qui se trouve déjà dans le premier allegro, et qui est suivi d'une réponse à la basse à peu près semblable. Peut-être M. Franco-Mendès a-t-il eu l'intention de ramener à la fin de son œuvre une idée exposée au commencement. Cela se fait quelquefois pour donner de l'unité à la composition. Mais alors il faudrait que l'idée fût plus saillante, c'est-à-dire qu'elle fût motif principal au lieu d'être sujet accessoire. L'auteur trouvera cette critique minutieuse sans doute. Nous répondrons à cela que c'est un peu sa faute, car, avec la meilleure volonté du monde, il nous a été impossible de rencontrer dans ce morceau un passage qui donnât lieu à une observation réellement sérieuse.

Si cet article n'était déjà long, nous parlerions avec détail de deux autres productions de M. Jacques Franco-Mendès, d'un genre plus léger, mais pourtant dignes des deux qui précèdent, car elles ont été écrites avec le même soin et la même conscience. C'est le duo pour deux violoncelles, et l'élégie (solo pour cet instrument). Ayant eu déjà l'occasion de rendre compte de ces deux morceaux, nous n'y reviendrons pas ici. Disons seulement que le duo pour deux violoncelles, quoique fort bien dialogué et très concertant, n'est pas pour cela un morceau de concert. Le style en est trop sévère pour séduire d'autres personnes que les vrais connaisseurs, et l'on sait que ces derniers ne composent pas pour l'ordinaire la majorité dans ces sortes de réunions. Le caractère de l'élégie est tout autre. Sans se rapprocher le moins du monde du genre de la romance, elle est pourtant accessible à la plupart des auditeurs. Sa mélodie calme, accentuée avec noblesse, pour être fort distinguée, n'en est pas moins saisissable. L'auteur a dédié ces deux compositions à deux habiles violoncellistes, MM. Norblin et Franchomme. Cet hommage à deux virtuoses rivaux, annonce un bon esprit et un talent qui sait se mettre au-dessus de mesquines préoccupations.

Pour notre part, nous sommes heureux de signaler M. Franco-Mendès comme un compositeur plein d'avenir. Par les raisons que nous avons fait connaître plus haut, il est bien rare de voir un des exécutants dont fourmille aujourd'hui le monde musical, mériter à aussi juste titre le nom de compositeur sérieux. Sous ce rapport, plus encore que sous le rapport de son talent de virtuose, M. Franco-Mendès honore sa nation, et il nous paraît bien digne de marcher sur les traces des grands maîtres qui font la gloire de l'école hollandaise.

J. D'ORTIGUE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la reprise de *Giselle*, précédé du *Dieu et la Bayadère*. — Mercredi, *la Juive*.

*** La rentrée de Duprez a été brillante sous le rapport de l'art et des recettes. Deux fois dans la même semaine, et malgré l'excessive chaleur, la foule s'est portée à l'Opéra pour entendre le grand artiste dans *les Huguenots* et *Guillaume Tell*; deux fois les bravos ont été unanimes et le triomphe complet. Le repos auquel Duprez a employé toute la durée de son congé, n'a pas été sans avantage pour la fraîcheur et la puissance de sa voix, dont le charme est toujours irrésistible. L'ensemble de ces deux représentations a d'ailleurs été remarquable: Levasseur et madame Dorus-Gras y avaient repris leur place ordinaire, et les autres artistes les ont dignement secondés par leur talent.

*** Duprez n'est pas seulement un chanteur du plus grand mérite, il est encore un compositeur de beaucoup de talent; il vient d'écrire, pour la réunion lyrique de Bruxelles, plusieurs chœurs très remarquables, intitulés: *La veille d'une victoire*, qui sont destinés à devenir très populaires.

*** Dans la dernière représentation qu'il a donnée à Bordeaux, le samedi 6 août, Barroilhet a chanté le deuxième et le troisième actes de *la Favorite*, le grand air du *Barbier* et le grand duo de *la Reine de Chypre*. Il a dû se rendre à Bayonne, son pays natal, où il ne se fera entendre que dans un concert au profit des pauvres, et non sur le théâtre de la ville, quoique ce théâtre porte aujourd'hui son nom.

*** Meyerbeer est parti pour les eaux de Schlangenbad; il doit être de retour à Paris vers la fin du mois, et y restera jusqu'à la fin d'octobre.

*** Liszt est revenu à Paris, après avoir été décoré à Liége et couronné à Bruxelles.

*** Dans le passeport hongrois de Liszt, on lit comme signalement: *Celebritate sua sat notus* (assez connu par sa célébrité). Voilà un signalement qui ne trompera personne.

*** Rubini est attendu à Dresde, où l'on espère qu'il donnera quelques représentations.

*** Donizetti vient d'être nommé maître de chapelle de S. M. l'empereur d'Autriche, avec des appointements de 3,000 florins (7,500 fr.).

*** MM. Chopin et Benedict ont passé cette semaine quelques jours à Paris; le premier est reparti pour la campagne, et ne reviendra qu'au mois d'octobre; M. Benedict est retourné à Londres, où il est chargé de la direction musicale du théâtre Drury-Lane.

*** Une jeune pianiste suédoise, mademoiselle Fanny Stael de Stokholm, vient d'arriver à Paris; elle a obtenu un brillant succès à Hambourg, où elle a donné plusieurs concerts.

*** Le célèbre violoncelle Servais vient de se marier à Saint-Pétersbourg avec une jeune, jolie et riche héritière, mademoiselle Sophie Fegyn.

*** Un violon distingué de Berlin, M. de Saint-Lubin, vient d'arriver à Paris, et dans une soirée musicale arrangée par M. Ernst, il a exécuté un quintetto de sa composition avec un talent tout-à-fait remarquable. M. Ernst a électrisé l'auditoire en jouant sa nouvelle romance, ainsi qu'une délicieuse étude de M. Heller, un *Feuillet d'Album*, qu'il a transcrite avec tout le charme qu'on lui connaît.

*** On se rappelle que dans l'interminable affaire du *Stabat Mater* de Rossini, MM. Aulagnier et Schlesinger avaient été renvoyés de la plainte, et M. Troupenas condamné aux frais. Ce dernier a interjeté appel de ce jugement devant la cour royale; où Me Marie, dans une plaidoirie fort étendue, a développé toutes les prétentions de M. Troupenas. M. Bourgain a pris la parole pour MM. Aulagnier et Schlesinger, et comme il entrait dans quelques explications pour prouver que le procès intenté par M. Troupenas n'était dicté que par un esprit de vengeance et de rancune, M. le président l'a immédiatement interrompu. Sur un signe de M. l'avocat-général, qui a déclaré s'en rapporter à la justice, la cour a confirmé purement et simplement la décision des premiers juges, et a condamné M. Troupenas à tous les dépens.

*** Sur la proposition de M. le ministre de l'intérieur, le conseil municipal de la ville de Paris a décidé que le nom de Chérubini serait donné à une rue nouvelle. On se rappelle que Boieldieu avait obtenu le même honneur; mais avant que le nom du compositeur fût légalement inscrit, le glorieux nom de Navarin prit fortuitement sa place, et personne n'oserait demander que la rue, qui le porte depuis plusieurs années, fût débaptisée. Seulement on est toujours en instance pour réclamer l'accomplissement de l'hommage promis à Boieldieu; c'est aussi une dette nationale qu'il importe d'acquitter.

*** Alexandre Batta vient de donner un beau concert à Ems. Le roi de Hanovre et sa cour, la princesse de Hesse, le prince Frédérik de Prusse y assistaient. Les nombreux auditeurs ont demandé unanimement un second concert, et immédiatement plus de six cents personnes étaient inscrites pour cette prochaine soirée. Des offres viennent d'être faites à Batta pour les fêtes qui doivent se donner à Salzbourg en l'honneur de Mozart, et qui seront dirigées par Meyerbeer, Spohr, et Lachner.

*** Tous les journaux anglais s'accordent à constater les succès de Giorgio Ronconi. Le rôle de Riccardo dans les *Puritains* a été pour lui un véritable triomphe. Il a égalé Rubini pour le pathétique, Lablache pour l'énergie, et dans la cavatine et dans le fameux duo, il a été redemandé et salué d'une triple salve d'applaudissements. Pour ceux qui connaissaient Ronconi, son succès ne pas été un instant douteux. Une voix fraîche et pure, une sensibilité profonde, une rare perfection de méthode et de style, lui assuraient une place distinguée parmi les artistes de premier ordre; mais son triomphe a été d'autant plus complet, qu'il a dû effacer le souvenir de Tamburini, et lutter contre les préoccupations politiques qui ont affligé Londres, à l'occasion de cette exécrable manie d'attentats dirigés contre les jours d'une jeune reine, artiste elle-même. Il serait à désirer que nous entendissions Ronconi cet hiver, et que nous pussions le juger en connaissance de cause.

*** Il est question d'un opéra italien qui s'établirait pendant l'hiver à Londres dans le *théâtre de la princesse*, qu'on appelle *le bijou d'Oxford-Street*. On a fait, mais sans succès, des ouvertures aux sommités du chant qui sous la direction de M. Lumley viennent de porter tant d'éclat sur le théâtre de la reine; et l'on s'occupe déjà de faire parvenir des propositions à quelques uns des meilleurs chanteurs d'Italie.

*** On écrit de Milan que Dérivis y revient après son beau succès à Vienne. Un autre jeune artiste Français, premier ténor, qui depuis quinze mois est en Italie (Louis Paulin), est engagé pour six mois au théâtre italien de Berlin, et doit après revenir en Italie, où il a passé des contrats pour quatre saisons. On ne serait pas surpris, écrit-on, que ce jeune homme ne se fît une grande réputation par la suite.

*** Mademoiselle Annette Lebrun, dont nous avons annoncé le départ de Marseille, est arrivée le mois dernier à Naples, après avoir séjourné quelque temps à Malte.

*** Voici la liste des concerts donnés l'hiver dernier à Vienne: Fêtes musicales, 3; concerts de sociétés, 4; concerts d'élèves, 6; concerts pour les pauvres, 20; académies, 9. — *Pianistes*: Doehler, 5; mademoiselle Bohrer, 4; Rubinstein, 3; Lewig, 1; Legrand, 1; Muller, 1; Schikh, 1; Hoffmann, 1. — *Violons*: Pott, 2; Bazzini, 8; Benesch, 1; Stahlknecht, 1. — *Cantatrices*: mademoiselle Meertl, 3; madame Bischop, 2; madame Wahrlich, 1; madame Mozatti, 1. — *Flûte*: Briccialdi, 4; Ritter, 3; Herbek, 1; — *Violoncelle*: Servais, 5; Max Bohrer, 2; Bauer, 1. — *Harpe*: Parish, 1; Ballvia, 2; — *Divers instruments*: Levy (cor), 1; Freistadler (cor chromatique), 1; madame Caroline Krahmer (clarinette); Neukirchner (basson), 1; Kaufmann (instrument mécanique), 3; Giuglielmi (guitare), 1. — *Oratorios*: Haydn, *la Création*, 2; *Noah* de Preyer, 2; *Saul et David* de Assmeyer, 1; concerts divers, dont le *Stabat* de Rossini 3 fois, 5. — *Compositeurs*: Rondhartinger, 1; Frechs, 1. — *Poëtes improvisateurs*: Saphir, 1; madame Lyser, 3; académies au théâtre de la Porte de Carinthie, 11. En tout 120 concerts.

*** Les statuts des *Anciens concerts* à Londres défendent l'exécution des œuvres d'auteurs vivants: aussi s'est-on empressé d'exécuter cet hiver la grande messe en *ré* mineur de Cherubini, pour prouver quel intérêt inspirait le célèbre compositeur, récemment arraché à l'art et à ses nombreux amis.

*** On a publié à Vienne des valses nouvelles, les *Mosartistes*; à Berlin, des valses et galops sur le *Stabat Mater* de Rossini se jouent dans tous les jardins publics, et obtiennent beaucoup de succès. Il faut attribuer cette vogue au fiasco complet produit dans cette ville par l'exécution du *Stabat Mater*.

*** Mademoiselle Francilla Pixis a obtenu un succès *de furore* à Hambourg, surtout dans *la Sonnambula* de Bellini et dans *la Prigione d'Edimbourg* de Ricci.

*** *Il Templario* de Nicolaï, qui a obtenu un succès d'enthousiasme sur presque tous les théâtres de l'Italie, vient d'obtenir un grand succès au théâtre de Pest.

*** La messe de *Requiem* exécutée le 3 août, à Notre-Dame, sous la direction de MM. Pollet et Danjou, attachés à la métropole, le premier en qualité d'organiste, et le second en qualité de maître de chapelle, avait été arrangée à quatre parties par le dernier de ces deux artistes de talent. Elle a été chantée par trois cents voix choisies, accompagnées par un buffet d'orgue et soutenues par seize contre-bassistes.

*** M. Alexis Dupond a chanté lundi à la cathédrale Saint-André à Bordeaux, pendant la messe funèbre du duc d'Orléans, plusieurs morceaux de musique religieuse. La voix si pure et si harmonieuse de M. Alexis Dupond répandait sur cette triste cérémonie une mélancolie indicible. Tout le monde s'est retiré sous l'empire de la plus vive émotion. M. Alexis Dupond doit aller passer quelques jours aux bains de mer de La Teste et à ceux de La Rochelle, et, vers la fin de la saison, il donnera un concert à Bordeaux.

*** Nous recevons, avec un supplément du *Petit Courrier de Bade*, la relation suivante de la cérémonie funèbre célébrée dans cette ville le 3 août pour S. A. R. le duc d'Orléans: « Nous venons d'assister à cette importante et lugubre solennité qui laissera de longs souvenirs dans la mémoire de tous ceux qui y ont pris part. Le cortége s'est réuni à dix heures sous la nouvelle galerie dite Trinkalle; à onze heures, il s'est mis en route pour l'église, escorté par la garde urbaine, dont la bonne tenue a été reconnue par tous les étrangers. Le grand portail était tendu de noir. Devant le chœur du maître-autel était le catafalque surmonté d'une couronne de duc et entouré de drapeaux aux couleurs françaises et éclairé par un grand nombre de cierges. L'église était aussi remplie que possible par les personnes qui avaient reçu des billets; beaucoup d'autres attendaient sur la place et ne sont entrées qu'à la fin du service pour faire le tour du catafalque. La messe a été célébrée par M. le doyen Grosholz, et le *Requiem* de Mozart admirablement exécuté, sous l'habile direction de M. Panofka, par les artistes de l'Opéra de Bade. »

*** Jeudi dernier, au service funèbre célébré en l'honneur du baron Larrey, nous avons entendu, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, une voix de ténor remarquable; M. Olen a dit, avec un profond sentiment de la musique religieuse, l'antique chant de la prose des morts et un *Pie Jesu* de M. Julien Martin: ce dernier morceau est d'une mélodie ravissante.

*** Un jeune premier grand prix et professeur du Conservatoire, M. Auguste Wolff, au talent duquel nous avons déjà eu l'occasion de rendre justice, fait en ce moment dans le Midi une tournée artistique avec M. et madame Yweins. On nous écrit de Vichy qu'ils viennent d'y donner un concert aussi brillant que fructueux. Les airs et les romances chantés par M. et madame Yweins ont été fort applaudis, et M. Auguste Wolff, dans des morceaux de Liszt et de Thalberg, s'est montré un digne interprète de la musique de pareils maîtres.

*** La comédie, qui ne vit que de critique et d'opposition, n'existe plus au théâtre, grâce à la censure; elle s'est réfugiée dans les petits livres et les journaux. M. Albert Cler a senti cela, et il vient de publier la *Comédie à cheval*, charmant petit volume

illustré par Charlet, Tony Johannot, Eugène Giraux, etc., ces dessinateurs au crayon si vrai et si plein d'originalité. La *Comédie à cheval* attaque de front tous les ridicules hippiques, l'anglomanie, le Jockey-Club, et même l'admiration classique pour la définition aussi poétique que fausse du cheval par M. de Buffon. Ce charmant petit ouvrage touche à tout; il est plein de choses, d'érudition, et surtout d'esprit. La *Gazette musicale* devait signaler cette spirituelle plaisanterie, puisque l'auteur parle du goût prononcé du cheval pour la musique, et qu'il traite du cheval dilettante, qu'il cite César Fiaschi, gentilhomme ferrarais qui fit un livre sur l'équitation, dans lequel il propose les notes de la gamme pour dompter et dresser les chevaux. Le *Traité d'équitation* de César Fiaschi, dit M. Albert Cler, ressemble à un opéra-comique; les paroles y sont mêlées de chant. Sous chacune des diverses allures à exiger du cheval, il indique une espèce de cavatine notée de sa composition sur ces mots : *Ah! ah! ah! ah!* Nous avons remarqué que tous les tons bas et du médium sont consacrés à régler les allures ordinaires; mais les gammes s'élèvent avec les difficultés. Les *ut* de poitrine sont réservés pour les galops cadencés. Nous avons eu la curiosité, dit toujours l'auteur, de solfier ces mélodies de dressage du signor Fiaschi, et nous avons été induit à penser que cet écuyer les chantait, non pas comme moyen d'adoucir et de charmer sa monture, mais plutôt comme moyen de châtiment. C'est bien littéralement de la musique de cheval. On pourrait regretter que M. Albert Cler, en exhumant tant de noms d'auteurs qui ont écrit sur l'hippiatrique et l'art de l'équitation, n'ait pas cité une seule fois le fameux Bourgelet, médecin, mousquetaire, avocat et célèbre artiste vétérinaire. Malgré cet oubli, ce joli volume va circuler dans les mains du dandy, de la jolie amazone, de l'écuyer de profession, du militaire, du maquignon, dans celles enfin de toutes les personnes qui aiment les chevaux, c'est-à-dire parmi toutes les classes de la société. Nous recommandons aux personnes qui seraient tentées de se faire anglomanes à propos de chevaux pur-sang, la charmante anecdote racontée par M. Hamon, vétérinaire en chef de Méhémet-Ali en Égypte, et qu'a rapportée M. Albert : ce récit est d'un comique parfait.

*** M. Troupenas, peu satisfait de ses relations avec MM. Escudier frères, vient de publier une feuille sous le titre *la Mélodie*, principalement destinée à prouver *la valeur* des jugements de *la France musicale*; on lit dans le premier numéro de ce journal :

Nous comptons assez sur l'intelligence de nos lecteurs pour nous croire dispensés de tout commentaire en reproduisant les passages suivants extraits d'un journal qui accuse si facilement les gens de manquer de loyauté.

France musicale du 3 juillet 1842 : « Certains compositeurs se plaignent de ne pas avoir un troisième théâtre lyrique, pour y produire leurs élucubrations musicales. Que voulez-vous attendre de compositeurs comme M. Masini, par exemple, qui refait depuis dix ans la même romance? Les derniers albums de ce compositeur se sont perdus obscurément au milieu de nombreuses romances, mélodies, nocturnes, scènes dramatiques dont on a inondé depuis quelques années le commerce de musique. »

France musicale du 10 juillet 1842 : « Trois petits thèmes variés sur des romances de Masini. Les thèmes ne valent pas mieux que les romances et les romances ne valent pas mieux que les thèmes. M. Burgmuller est pourtant un artiste de talent. Pourquoi aussi s'amuser à lui faire faire des variations sur trois romances filandreuses, qui pleurnichent et qui ressemblent à toutes les romances présentes et futures de M. Masini? »

France musicale du 19 décembre 1841 : « M. Masini a un genre tout-à-fait à lui; ses romances se reconnaîtraient entre mille par la pureté et l'élégance de l'harmonie et la suavité des chants. Il a le talent de trouver des mélodies fraîches et distinguées sans être jamais contournées. Il écrit, du reste, parfaitement pour les voix : il emploie quelquefois les notes élevées, ce qu'évitent presque tous les faiseurs de romances; mais ces notes sont si habilement préparées, qu'elles peuvent toujours se faire sans la moindre difficulté. Je serais bien embarrassé de donner la palme au morceau que je préfère parmi ceux de son album : Je vous citerai cependant parmi les plus jolies, *Es-tu la Sœur des Anges*, la *Reine des Fleurs*, le *Miroir de Jeannette*, *Toi et Moi*, *Dieu m'a conduit vers vous*, les *deux Marguerite*, *Guérir c'est Mourir*.. .. mais je m'aperçois que j'allais citer tous les numéros de l'album. »

*** On lit dans la *Mélodie* du 7 août, l'article suivant que nous croyons devoir citer, pour prouver la moralité de certain journal qui invente des collaborateurs tels que *M. Meyerbeer*, et des noms d'auteurs morts, comme *Nicolo*, *Méhul*, etc.

« Il suffit de rapprocher l'un de l'autre les deux articles suivants extraits du dernier numéro d'un journal qui place le nom de Meyerbeer à la tête de la liste de ses *collaborateurs*, quoique le célèbre auteur n'ait jamais rien publié dans la *France musicale*, qui a essayé de prouver que le *Don Juan* et le *Requiem* de Mozart, ainsi que *Robert* et les *Huguenots*, ne sont que des absurdités musicales, pour faire comprendre tout ce que les rédacteurs du susdit journal possèdent d'esprit, de savoir et de savoir-vivre. »

PREMIER ARTICLE. « Notre illustre compositeur Meyerbeer » tient en ce moment en portefeuille quatre ouvrages, dont deux, » le *Prophète* et l'*Africaine*, sont déjà destinés à l'Académie » royale de Musique; le troisième est un opéra-comique en trois » actes, et le quatrième comprend l'œuvre posthume de Weber, » laissée incomplète, que Meyerbeer s'est chargé de terminer. Il » a déjà été offert au célèbre maëstro *quarante mille francs* pour » la partition du *Prophète*. »

DEUXIÈME ARTICLE. « Nous l'avons déjà dit : la musique » du *Philtre* comme celle du *Comte Ory*, est tout-à-fait opposée » de genre à l'éducation actuelle de nos chanteurs; CE SONT DES » OUVRAGES DONT ON DEVRAIT COUPER LE PREMIER ACTE ET NE JA- » MAIS JOUER LE SECOND. »

Nous ne doutons pas que M. Meyerbeer ne soit prodigieusement flatté d'avoir, peut-être à son insu, des *collaborateurs* qui lui immolent Rossini et Auber avec autant de bon goût et de mesure.

*** On lit dans le même journal : Un éditeur de musique nous a communiqué une lettre que M. Ricordi vient de lui adresser de Milan, en date du 11 de ce mois. M. Ricordi relève les inexactitudes commises par la *France musicale* au sujet de *Maria Padilla*. La *France musicale* a prétendu que cet opéra était tombé à la Scala, où il n'avait eu que DEUX représentations. La même feuille a répété la même assertion dans son numéro du 3 juillet courant. De pareilles erreurs, formulées d'un ton peu bienveillant, sont de nature à discréditer la presse française à l'étranger. M. Ricordi a joint à sa lettre un numéro du *Figaro*, l'un des journaux de théâtre, contenant un tableau des représentations qui ont eu lieu à la Scala pendant le carnaval et le carême passés. Il en résulte que *Maria Padilla* a eu VINGT-TROIS représentations!!! Encore faut-il observer que cet ouvrage en eût obtenu davantage, si mademoiselle Loeve n'eût terminé son engagement à la Scala le 20 février, obligée de se rendre à Turin pour les fêtes qui ont été données à l'occasion du mariage du fils du roi de Sardaigne.—Voici un extrait du tableau publié par le *Figaro* italien :

Dates des 1res représentations.	Titres des Opéras.		Nombre des représentations
26 déc. 1841.	Maria Padilla, mus. de	Donizetti.	23
6 janv. 1842.	Saff.	Pacini.	23
22 id.	Straniera.	Bellini.	8
19 février.	Odalisa.	Nini.	3
22 id.	Belisario.	Donizetti.	5
9 mars.	Nabucodonosor. . .	Verdi.	8
		Total. . .	70

*** On lit dans *le Corsaire* du 11 août : On a remarqué les dernières réclames de la *France musicale*. Ce journal, qui paraît tous les dimanches et qui publie régulièrement dans chaque numéro la *Biographie de Tulou*, a cru devoir faire les frais de douze à quinze lignes d'annonces pour se plaindre du trop grand nombre d'abonnés qui lui arrivent. Faut des abonnés, pas trop n'en faut. Bientôt ce journal fera annoncer qu'à partir de telle époque, il ne recevra plus d'abonnements. Il prendra pour épigraphe : « Tout le monde est appelé, mais il y a peu d'élus. » On se transmettra un abonnement de la *France musicale* comme une chose hors de la portée du vulgaire. Il faudra s'inscrire et retenir son tour. On tâchera d'avoir des protections et de se faire présenter par Tulou ou Musard. Sur la recommandation de Labarre, il sera peut-être possible de devenir abonné surnuméraire, en attendant mieux. Dès à présent, ledit journal n'ayant plus à désirer d'abonnés, continue de promettre à ceux qui voudront se présenter assez de musique pour allumer leurs poêles tout l'hiver. Cela à titre de prime. Sans préjudice du concert offert aux souscripteurs qui reçoivent, entre la première et la seconde partie, une volée complète. La chose a été inventée l'hiver dernier par les directeurs de la *France musicale*, et c'est, à notre avis, ce qu'on peut trouver de plus original en fait de prime.

*** Parmi les instruments qui ont attiré dans ces derniers temps l'attention du monde musical, il n'en est pas qui l'ait mieux méritée que le mélophone. Par sa sonorité, par la nature particulière de son timbre, et par son étendue, il réunit les qua-

lités les plus diverses, et offre à l'exécutant les ressources les plus variées. Accueilli avec faveur par M. Halevy, qui l'a placé dans sa belle partition de Guido et Ginevra, introduit par MM. Thalberg et Doehler dans plusieurs de leurs concerts, nous apprenons avec plaisir que M. Louis Rosenberg, violoncelliste distingué, va le populariser à l'étranger. Cet artiste a su transporter sur le mélophone le style large, sévère, religieux, tendre et mélancolique, dont il a contracté l'habitude. Son adagio sur le thème de *l'Eclair*, celui sur le thème favori de *Lucia di Lammermoor*, sont des morceaux vraiment remarquables. M. Rosenberg est le meilleur interprète du mélophone, qui a tout à gagner à son patronage.

*** Dorénavant les jeudis, le concert Vivienne consacrera la soirée à l'exécution des chefs-d'œuvre des grands maîtres : Weber, Beethoven, Mozart et Haendel feront les frais de ces intéressants concerts. Jeudi dernier, on a entendu l'andante de la symphonie en *la* et le finale de la célèbre symphonie en *ut* mineur de Beethoven.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 3 août. — Les jours se suivent et ne se ressemblent pas. Lundi on sifflait *le Barbier de Séville*; hier la salle du théâtre des Arts retentissait de chauds et légitimes applaudissements : aussi dirons-nous que *la Favorite*, cette délicieuse partition de Donizetti, a été exécutée d'une manière remarquable sous le rapport de l'ensemble. Allard, mademoiselle Cundel et le débutant Haly se sont fait applaudir, et chacun a mérité une bonne part d'éloges. Carlotta Grisi nous a fait ses adieux : la sylphide s'est envolée toute chargée de nos bravos et de nos fleurs.

*** *Nantes*, 10 août. — Nous avons maintenant la certitude que le Grand-Théâtre va enfin se rouvrir. Hier le conseil municipal a voté une subvention de 10,000 francs, non compris le cautionnement de 3,000 francs versés par le directeur, pour aider M. Prat à former la troupe d'opéra demandée par le public.

Limoges, 1er août. — *Le Guitarrero* a fait sa première apparition devant une chambrée complète, et a reçu l'accueil le plus flatteur : succès d'auteurs et d'artistes, rien n'y manquait.

*** *Bordeaux*, 8 août. — La première représentation de mademoiselle Nathalie Fitz-James avait attiré avant-hier soir la foule au Grand-Théâtre, la jeune et gracieuse fugitive de l'Opéra a chanté le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable*, et dansé le dernier acte de *la Sylphide* avec un charme, un abandon et une grâce exquise; elle a été vivement applaudie après le dernier pas. Nous dirons avec un journal de Paris : l'Opéra perd en mademoiselle Fitz-James une excellente danseuse.

*** *Grenoble*. — Le théâtre marche fort bien et les débuts ont été très heureux. On a surtout applaudi M. Delavarde, jeune ténor doué d'une fort belle voix, et dont la méthode est excellente. Avec un peu d'habitude de la scène, on peut prédire à ce jeune artiste de beaux et légitimes succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — On parle de notables changements dans le Conservatoire de Bruxelles : M. Géraldy, dont le traité réduit le séjour parmi nous à trois mois de l'année, y résidera à partir de l'année prochaine pendant six mois, et la décision est approuvée par M. le ministre de l'intérieur.

*** *Lausanne*, 5 août. — Le festival, donné par la Société helvétique de musique, a duré trois jours et réalisé l'attente qu'on en avait conçue. Il y a eu, dans les trois journées que la fête a duré, deux concerts, banquet et bal. L'oratorio de Mendelssohn a surtout jeté l'assemblée dans un ravissement inexprimable. Dans le second concert, il n'y avait de morceau instrumental qu'une ouverture à grand orchestre de M. F. Grast, auteur de la cantate patriotique exécutée au dernier tir fédéral de Lausanne. Ce morceau a produit le meilleur effet. Un solo de violoncelle, exécuté par M. Schriwaneck, a été écouté par l'assemblée d'élite avec un plaisir marqué. L'artiste tire un parti merveilleux de son instrument; son jeu est facile, net, et la précision qu'il apporte à rendre les détails ne nuit en rien au fondu de l'ensemble. Mme Gangler a chanté avec une rare perfection un des morceaux les plus brillants d'*Il Crociato*. Le duo de la provocation de *Lucia di Lamermoor*, vivement exprimé par les voix remarquables de MM. Mengis et Benzano, a enlevé tous les suffrages. M. Mengis a une ressemblance frappante avec Adolphe Nourrit dans son bon temps, non seulement par le timbre de sa voix, mais encore par les rapports singuliers que sa personne a avec celle du grand artiste qui n'est plus. Nous devons féliciter M. Maschek du succès des concerts, qui lui est dû en grande partie, car il était l'âme de ce corps immense, et son bâton de mesure exerçait un empire souverain.

*** *Fribourg*, 30 juillet. — Le concert donné au pensionnat de cette ville a offert beaucoup d'intérêt : on y a exécuté les ouvertures du *Duc d'Olonne* et de *la Favorite*. Plusieurs chœurs de *Guillaume Tell*, un du *Duc d'Olonne*, un quintetto de *Moïse*, dont les parties étaient confiées à des élèves. M. Giordani, professeur de chant, s'est fait remarquer dans un duo de la *Dona Caritea* de Mercadante. Mais ce qui a contribué à rendre durable l'impression de ce beau concert, c'est surtout l'admirable talent d'un élève de Bériot, M. de Smidt, violoniste honoraire du roi des Belges, 1er prix du Conservatoire de Bruxelles (1835). Ce jeune et intéressant artiste a dit dans la première partie du concert le *tremolo* de Bériot avec un fini d'exécution et un sentiment parfait. Des applaudissements nombreux sont venus témoigner l'entière satisfaction du nombreux auditoire. Des bravos prolongés ont accueilli l'artiste lorsqu'il s'est présenté à la seconde partie pour exécuter les variations de *Haumann* sur la romance *Ma Céline*, dans laquelle il a ravi et transporté tous les auditeurs. M. de Smidt nous quitte pour aller se retremper dans son pays natal, et compte aller cet hiver à Paris, où les succès ne lui manqueront pas.

*** *Angleterre*. — Le mariage de miss Adélaïde Kemble avec le comte Sartoris vient d'être célébré à Glasgow. Cette célèbre cantatrice n'en doit pas moins à la prochaine saison remplir à Covent-Garden le rôle principal dans la *Sémiramide* de Rossini, dont la traduction en anglais est confiée à M. Shorley.

— On exécutera le mois prochain au festival de Norwich le nouvel oratorio de Spohr *la Chute de Babylone*.

— L'opéra de Mozart : *Così fan tutte* vient d'avoir un brillant succès à Londres. Lablache, Rubini, mesdames Persiani et Moltini se sont élevées à la hauteur des inspirations du maître des maîtres. C'est, dit la presse anglaise, de toutes les partitions qu'on a entendues depuis long-temps au Queen's-Théâtre celle qui a été exécutée avec le plus de fini et de goût. Rubini chante surtout d'une manière incomparable une mélodie plaintive. En un mot, cette composition où l'on découvre toujours de nouvelles beautés à mesure qu'on l'entend plus souvent.

— On doit donner pour le bénéfice de Rubini *Otello*, où madame Persiani chantera Desdemona, et le dernier acte du *Pirate*.

*** *Leipsick*. — *La Reine de Chypre* d'Halévy est en répétition au théâtre de cette ville : on en espère un grand succès, d'abord à cause de la musique, et puis à cause de la traduction allemande de M. Grünbaum, qu'on dit excellente. En outre, les deux rôles principaux seront confiés aux artistes qui ont si bien fait valoir *Robert-le-Diable* et *la Juive*.

*** *Wiesbaden*. — Le violon Sivory et Mlle Evers, jolie cantatrice de Stuttgart, ont donné ici des concerts. M. Sivory est élève de Paganini et a fait connaître son talent en Allemagne, en Pologne et en Russie. Les morceaux qu'il exécute de préférence sont de Paganini, Bériot et Alexis Lvoff.

*** *Berlin*. — La santé du comte Mortimer de Malhau, ministre des affaires étrangères, est rétablie, et l'art doit à l'intervalle qu'il a mis forcément dans ses travaux ministériels de belles compositions, notamment un lied, sur lequel le traducteur de Shakspeare, M. Kauffmann, a écrit des paroles, et qui fait les délices de tous nos dilettanti, deux valses dédiées à S. A. la princesse de Prusse et à la princesse Biron, une grande marche militaire pleine de verve et d'enthousiasme, dédiée à l'armée Prussienne. A Vienne et à La Haye, où il a long-temps rempli les fonctions d'ambassadeur plénipotentiaire, la musique de M. Malhau est très recherchée, et il est vraiment regrettable que sa position prive le public du plaisir d'admirer des productions pleines de mélodie et de grâce tout-à-fait dignes de le captiver.

*** *Francfort* et *Mayence*. — La saison d'hiver doit commencer par la représentation de *la Reine de Chypre* d'Halévy, et si l'auteur de *Catarina Cornaro* donne son consentement, il y aura comparaison et lutte entre les deux ouvrages.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris (*).

Partitions format in-8°.

BEETHOVEN. Fidelio. . . . . net 7 »
BOIELDIEU. Le Petit Chaperon Rouge. . . . net 8 »
— Les Voitures versées. . . . net 8 »
— Ma Tante Aurore. . . . net 8 »
— Le Nouveau Seigneur . . . . net 8 »
— Jean de Paris. . . . . net 8 »
CHERUBINI. Les Deux Journées . . . . net 8 »
HALÉVY. L'Éclair. . . . . net 8 »
NICOLAI (O.). Il Templario. . . . . net 8 »
MONSIGNY. Le Déserteur. . . . . net 7 »

Piano.

REISSIGER. Op. 164. Trio facile et brillant pour piano, violon et violoncelle. . . . . 12 »
VERHOUST. Trio pour piano, hautbois et basse sur l'Elisire d'Amore. 7 50

Piano seul.

ADAM. Le Carillon de la Jolie Fille de Gand. . . . 6 »
— Le Galop — — . . . . 2 »
CHOPIN. Op. 3. Polonaise brillante pour piano seul. . 7 50
DOEHLER. Op. 40, N° 3. Cavatine de Donizetti. . . 5 »
N° 4. Fantaisie sur Norma. . . 5 »
HALÉVY. Partition de la Reine de Chypre; prix net 25 »
HUNTEN. (W.). Mosaïque, 2 suites de Mélanges sur les plus jolis motifs de Richard-Cœur-de-Lion, ch. 6 »
LECARPENTIER. L'Homme aux trois jambes, de la Jolie Fille de Gand. 3 75
OSBORNE. Op 48. Grande fantaisie sur les plus jolis thèmes de Bellini. . . . . 9 »
PRUDENT. Op. 4. Trois caprices. 7 50
Op. 5. Rondo précédé d'une introduction. 7 50
THALBERG. Op. 43. Deuxième grande fantaisie sur des motifs favoris des Huguenots. . . . 9 »

Piano à 4 mains.

CHOPIN. Op. 18. Grande valse brillante. 7 50
DOEHLER. Op. Deux études. 7 50
HUNTEN. Quatre airs de ballet de la Favorite, chaque. 6 »
MEYERBEER. Partition des Huguenots, prix net. . . 25 »
THALBERG. Op. 5. Adagio et rondo de concert. . . 9 »
— Op 6. Fantaisie sur Robert-le-Diable. . . . 9 »
— Op. 9. Fantaisie sur la Straniera. . . . 9 »
— Op. 10. Fantaisie sur I Capuletti ed I Montecchi. . 9 »
— Op. 14. Fantaisie sur Don Juan. . . . . 9 »
— Op. 20. Fantaisie sur les Huguenots. . . . . 9 »
— Op. 31. Scherzo. . . . . 9 »
— Mo-è, mi manca la voce. . . . . 6 »
— La Romanesca. . . . . 6 »

Piano à 8 mains.

SCHMIDT. Ouverture de Jessonda de Spohr pour deux pianos à quatre mains. 7 50
SPONTINI. Ouverture de Fernand Cortez pour deux pianos à quatre mains. . . . . 9 »

Piano et Violon.

H. LOUIS. Op. 116. Fantaisie italienne. . . . . 9 »
REISSIGER. Op. 152. Grande sonate. . . . . 12 »

Piano et Violoncelle.

REISSIGER. Op. 152. Grande sonate. . . . . 12 »
E. WOLFF ET BATTA. Grand duo sur la Favorite. . 9 »
— — Grand duo sur la Reine de Chypre. 9 »

Piano et Flûte.

H. HERZ. Trois petits duos : n° 1, air français; n° 2, air suisse; n° 3, air écossais, chaque. . . . 6 »

Piano et Harpe.

CHOISEZ. Op. 14. Duo sur Richard-Cœur-de-Lion. . 9 »

Violon.

FRANCO-MENDÈS. Op. 2. Deuxième quatuor pour deux violons, alto et basse. . . . . 9 »
— Op. 39. Quatrième quatuor. . . . . 9 »
HALÉVY. Airs de la Reine de Chypre pour deux violons, 4 suites, chaque. . . . . 9 »
— Airs du même opéra pour violon seul. . . . 7 50
REMY. La Danse des Fées, fantaisie. 7 50

Violoncelle.

LEE. Op. 23. Sérénade sur le Duc d'Olonne. . . . 6 »
— Op. 25. Fantaisie sur la Reine de Chypre, accompagnement de piano. 7 50
FRANCO-MENDÈS. Op. 27. Suite de valses, accompagnement de piano. 7 50
— Op. 28. Variations sur un thème allemand, id. . 7 50
— Op. 38. Grand duo pour deux violoncelles. . . 7 50
— Op. 40. Élégie, avec accompagnement de piano. 4 50
ROMBERG. Op. 67. Introduction à la Mazurka, avec orchestre. . . . . 18 »
SELIGMANN. Op. 29. Fantaisie sur la Reine de Chypre avec accompagnement de piano. 7 50
SERVAIS. Fantaisie sur un air russe, accompt de piano. 9 50

Clarinette.

SCHILTZ. Airs de la Favorite pour clarinette seule. . 7 50
— Airs de la Reine de Chypre pour clarinette seule. 7 50

Flûte.

WALCKIERS. Op. 78. Fantaisie sur la Favorite, accompagnement de piano. . . . . 9 »
— Op. 79. Fantaisie sur le Guitarrero, id. . . . 9 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Amusons-nous! Cent motifs favoris tirés des opéras de Bellini, Donizetti, Halévy, Meyerbeer, Weber, etc., pour cornet seul, en quatre suites chaque. . . . . 5 »

Trombone.

RAUDA. Air varié, avec orchestre ou harmonie. . . 12 »

Ophicléide.

RAUDA. Air varié, avec orchestre ou harmonie. . . 12 »

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 34.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	31 »	38 »

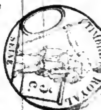
ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 21 août 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moscheles, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



MM. les Abonnés recevront avec le numéro de ce jour : ALLEGRO SERIOSO et SCHERZO, deux Études pour le Piano, par G. TAUBERT. Op. 49.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

CINQUIÈME LETTRE.

LE CONSERVATOIRE.

La carrière que je viens de parcourir était facile et douce ; c'était l'histoire de l'art, et la commémoration de ceux qui l'avaient cultivé avec gloire. Cet art avait grandi pour ainsi dire tout seul; ses charmes avaient séduit quelques hommes, qui les avaient fait aimer à d'autres: c'était un plaisir qu'ils avaient eu, c'est un plaisir qu'ils ont voulu donner. Si le public s'était quelquefois divisé sur la nature du plaisir qu'on lui proposait, si cette division avait produit dans les esprits quelque fermentation, les compositeurs dont les noms étaient inscrits sur les bannières des belligérants étaient loin de partager les passions qu'ils inspiraient; Gluck et Piccini se voyaient, s'estimaient, et riaient quelquefois ensemble des intentions et des systèmes que leur prêtaient d'habiles discoureurs et de profonds métaphysiciens. Immédiatement après eux, divers artistes rappelèrent plus ou moins heureusement *la manière* de celui que chacun d'eux avait choisi pour modèle, sans renouveler toutefois les combats que les modèles avaient excités; et la paix générale venait enfin d'être conclue aux accents de Garat, qui s'était rendu l'interprète également passionné, également parfait, des compositions musicales de tous les genres, de tous les temps et de tous les pays.

La phase musicale dans laquelle je vais entrer présentera toujours un aspect satisfaisant sous les rapports de l'art, qui, sans augmenter la hauteur de ses conceptions, en étendra beaucoup l'empire et en multipliera les œuvres ; mais elle offrira en même temps le triste spectacle d'une guerre intestine, et souvent bien violente, entre les artistes eux-mêmes, jusqu'ici si unis et si paisibles. J'insisterai le moins que je pourrai sur ces déplorables circonstances; mais il m'est impossible de les passer sous silence : l'histoire des artistes est inséparable de l'histoire de l'art.

En 1792, il avait été institué pour la garde nationale une *École de musique militaire*, dont Gossec dirigeait les études; un nommé Sarrette en tenait la comptabilité. Gossec était peu connu du public ; il n'avait composé que des morceaux détachés, presque tous d'église, un assez grand nombre de marches militaires, et des concertos d'instruments à vent. Ce n'était point un homme de génie ; mais il possédait bien la théorie de son art, et l'employait avec facilité ; c'était le doyen des compositeurs français.

Sarrette était un commis de banquier, absolument étranger à la musique, dont il ne savait pas la gamme, et presqu'aussi étranger à toute littérature, dont il ignorait jusqu'à la grammaire; mais il passait pour un bon comptable et un administrateur assez intelligent.

En 1794, la Convention nationale, qui venait de créer *l'Institut* et *l'École Polytechnique*, reçut une pétition de tout ce que Paris renfermait d'amis éclairés des arts, qui lui démontrait que, par la *suppression des écoles religieuses*, *l'art musical* allait évidemment périr en France, si on ne lui offrait pas une institution vaste et complète, où toutes les parties de son enseignement, depuis le solfége jusqu'à la composition, seraient professées par l'élite des hommes de talent que Paris possédait alors. La Convention n'hésita pas: elle n'hésitait jamais quand il s'agissait de l'honneur du pays.

Le décret qui instituait le *Conservatoire de musique*, nomma en même temps *cinq inspecteurs* de l'enseignement, avec pouvoir de *choisir* les *professeurs* de toutes les parties de cet enseignement.

Les inspecteurs nommés furent : GOSSEC, GRÉTRY, MÉHUL, LESUEUR, CHERUBINI.

Ce fut avec peine que la Convention se détermina au choix de Cherubini. Elle était, comme on le sait, éminemment française; et la qualité d'étranger, loin d'être pour elle un motif de préférence, lui inspirait toujours un peu de répulsion. Il y avait pourtant ici un mérite si évident, ce mérite venait de se manifester avec tant d'éclat, que la résistance fut promptement vaincue: et voilà encore *comment* et *pourquoi* Cherubini fut à jamais fixé en France. Qu'eût-il été faire ailleurs? et où eût-il trouvé plus de gloire et un accueil plus flatteur?

Le même décret qui instituait le *Conservatoire*, supprimait l'*École de musique militaire*, créée en 1792.

Mais il ne suffit pas de lancer un décret, d'instituer un grand établissement et de nommer ceux qui doivent le diriger, pour le faire marcher convenablement. Il y a dans tout établissement de cette nature une foule de détails accessoires, détails matériels, détails de convenance, d'ordre, d'économie, auxquels les artistes sont presque tous bien étrangers. Gossec, à l'école de musique militaire, s'était bien trouvé de l'intervention de Sarrette; il le vanta beaucoup à ses collègues, qui furent enchantés de pouvoir compter sur un homme déjà au fait de cette espèce de travail, et le demandèrent à l'autorité comme *agent comptable* et *administrateur* du *matériel*.

Ce fut le loup dans la bergerie.

Cet homme, intrigant par nature, et dévoré d'ambition, profitant de l'inexpérience administrative de ceux dont il devait recevoir les ordres, ne tarda point à en donner lui-même. Bien au fait de son affaire, et familier avec tous les tripotages bureaucratiques, on ne connaissait que lui au ministère de l'intérieur, parce que lui seul communiquait avec les chefs de bureaux. Le ministre, qui avait dans ses attributions des parties bien autrement importantes pour sa responsabilité, fixait toute son attention sur celles-là, et s'en rapportait, à l'égard du Conservatoire, au chef de division qu'il en avait chargé. C'est ainsi que M. Sarrette, après avoir été l'homme *utile*, devint en très peu de temps l'homme *essentiel*, et bientôt fut l'homme *indispensable*.

Ces empiétements de pouvoir et ces rapides accroissements d'influence ne s'opérèrent pourtant pas sans quelque opposition de la part de plusieurs des *inspecteurs*. Grétry et Lesueur furent ceux qui la manifestèrent d'abord. Mais Grétry, d'humeur peu guerroyante, aimant le repos, et étant dans l'âge où on le préfère à tout, prit le parti de se retirer. Cependant il ne le fit pas sans laisser au moins pressentir les motifs qui l'y déterminaient. « Vous êtes ici, disait-il à ses collègues en déposant dans » leurs mains sa démission, vous êtes ici les *Directeurs* de » l'art et les chefs de l'établissement. J'aime à penser que » vous sentirez assez la dignité de vos fonctions pour ne » laisser jamais d'*intermédiaire* entre vous et l'autorité su» périeure; que vous communiquerez toujours *directe»ment* avec elle par le *Président temporaire* que vous » continuerez de *nommer entre vous* à tour de rôle... » Sarrette, qui sentit où le coup portait, protesta qu'il n'était jamais entré dans sa pensée d'empiéter sur le pouvoir des chefs de l'enseignement. « *Dieu le veuille!* » répondit le vénérable démissionnaire en se retirant.

Il ne resta donc plus que quatre inspecteurs : Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini. Berton, plus jeune, et qui n'avait pas encore produit les chefs-d'œuvre que nous allons bientôt connaître, n'était alors attaché au Conservatoire qu'en qualité de professeur de composition élémentaire.

Les pressentiments de Grétry ne tardèrent pas beaucoup à se réaliser.

En 1799, Sarrette fait adopter par le ministre une *organisation nouvelle* du Conservatoire, où figure en première ligne un *Directeur*, et *sous ce directeur*, *quatre Inspecteurs*. Les Inspecteurs *examinent* les aspirants aux places d'élèves, et c'est le Directeur *qui les choisit*. Il a seul droit d'accorder ou de refuser des congés aux *professeurs*. La radiation temporaire et le bannissement définitif prescrits contre les délits des élèves sont *prononcés par le directeur sur le rapport* du professeur, etc., etc. On voit que le décret de la Convention n'existe plus, et que toute l'autorité dont il avait revêtu les *Inspecteurs* passe entre les mains du *Directeur;* et ce directeur, C'EST M. SARRETTE!... Les hommes de mon âge ont été témoins de succès bien prodigieux, bien étourdissants, bien scandaleux; mais j'en connais peu qui puissent égaler l'audace et l'insolence de celui-ci.

Que faisaient cependant les inspecteurs ainsi dépossédés?... Rien. — Gossec, ami de Sarrette et son introducteur dans l'établissement, vieux d'ailleurs, peu actif et peu clairvoyant, approuvait tout. — Cherubini, que sa qualité d'étranger rendait encore timide, était *discret* et laissait faire. — Restaient donc Méhul et Lesueur. — Hélas! quelque répugnance qu'on éprouve à se rappeler *certaines choses*, il importe pourtant de ne pas les oublier quand on veut se rendre compte de *certains faits*. Souvenons-nous donc de l'apparition éphémère de *la Caverne* du théâtre Favart et du constant succès de *la Caverne* du théâtre Feydeau. Souvenons-nous aussi que le théâtre Feydeau a également produit un *Paul et Virginie*, qui a fait beaucoup pâlir celui *du cher ami* Kreutzer... Et puis, ajoutons à ces souvenirs un fait actuel et tout nouveau.

On sait que l'école *italienne* et l'école *allemande* n'étaient plus en guerre ouverte, comme au temps de Gluck et de Piccinni; le public du moins n'y prenait aucune part, et quand une œuvre musicale l'avait impressionné, il l'adoptait sans s'informer à quelle école elle appartenait. Mais il n'en était pas de même chez les musiciens. Les compositeurs dont les études, par un goût particulier, ou plus souvent encore par un effet du hasard, avaient été

dirigées par tel ou tel système musical, tenaient fortement à ce système, s'y attachaient avec passion, et tendaient sans cesse à en développer et en étendre les conséquences. D'un autre côté, les symphonies d'Haydn avaient révolutionné les orchestres : ces humbles accompagnateurs de la voix humaine, tout fiers des succès obtenus sans elle, ne se contentaient même plus de partager avec elle les suffrages publics ; ils voulaient la dominer et l'opprimer. Deux puissances enfin se disputaient l'empire musical, la *puissance vocale* et la *puissance instrumentale*.

Si le Conservatoire avait continué à être dirigé d'après les bases de son institution première, nul doute que l'on ne fût parvenu à s'entendre. Les Inspecteurs que la Convention avait mis à sa tête étaient des hommes trop éclairés et des artistes trop habiles, pour ne pas accorder à chacune de ces deux prétentions la part qui lui revenait, et que l'art musical exigeait. Mais nous venons de voir qu'il n'en était plus ainsi. Il faut donc subir la fatale nécessité des faits accomplis, et entrer dans le récit de leurs déplorables conséquences.

Méhul tenait à la *puissance instrumentale* ; Lesueur défendait la *puissance vocale*.

Or, M. Sarrette, M. le directeur, qui ne tenait pas plus à l'une qu'à l'autre de ces puissances, mais qui tenait beaucoup à la sienne, ne vit dans ce dissentiment qu'un moyen de consolider son influence, et de se venger des oppositions qu'il avait souvent rencontrées de la part de Lesueur. Il circonvint Méhul, le flatta, l'accabla de témoignages de confiance et d'admiration ; il ne faisait rien sans le consulter ; c'était son nom qu'il prononçait dans toutes les classes, dans toutes les réunions de l'école; c'était son opinion dont il s'appuyait dans toutes ses relations avec l'autorité.

On fit un règlement intérieur; on détermina le nombre des classes qui appartiendraient à telle ou telle partie de l'enseignement. Le *solfége* fut à peine indiqué ; les classes de *chant* furent à peu près aussi négligées. On avait Lays et Plantade ; on marchandait Garat. On pouvait avoir Solié et Martin ; on eut... J'ai beau faire, ces noms-là ne me reviennent pas; le mal n'est pas grand au reste : en les consignant ici, je ne les rappellerais certainement à personne. Mais on multiplia outre mesure les classes *instrumentales* : les *instruments à vent* furent particulièrement favorisés; et parmi eux plus particulièrement encore les instruments de *cuivre*; enfin la *puissance instrumentale* remporta une victoire signalée; et quelques années après, on ne s'en aperçut que trop : les orchestres regorgeaient, et les malheureux jeunes gens qu'ils ne pouvaient contenir, refluaient dans les spectacles du boulevard, et jusque sur les tréteaux des guinguettes; mais la scène était déserte : Lainez braillait toujours à l'Opéra, et madame Saint-Aubin jouait toujours admirablement la comédie à l'Opéra-Comique.

Cependant Lesueur, quand il avait donné son avis, dédaignant les intrigues qui empêchaient qu'il ne fût écouté, se remettait à son travail particulier. Il avait terminé l'opéra des *Bardes* avec Lormian ; il travaillait à *la Mort d'Adam* avec Guillard, qui, *sur le refus de Méhul*, s'était adressé à lui. Ces deux ouvrages, présentés à l'administration de l'Opéra, y avaient été reçus par acclamation, et le ministre de l'intérieur (Lucien Bonaparte) avait donné l'ordre de monter tout de suite la représentation des *Bardes*. Mais bientôt après, Lucien fut envoyé comme ambassadeur en Espagne, et Chaptal lui succéda au ministère de l'intérieur. Le nouveau ministre, entièrement étranger aux arts, et tout préoccupé de l'amélioration du commerce et des sciences utiles, livra la partie musicale à un chef de division tout dévoué à Sarrette. Les *Bardes* et *la Mort d'Adam* restèrent donc dans les cartons de l'Opéra, qui donna successivement *les Horaces*, *Flaminius et Astyanax*, opéras de Méhul qui n'eurent aucun *succès*. *Les Mystères d'Isis*, informe imitation de *la Flûte enchantée* de Mozart, succédèrent à ces malencontreux ouvrages; et malgré l'ineptie des *arrangeurs*, et grâces au talent de Lays, ils obtinrent un assez bienveillant accueil.

Lesueur avait laissé passer sans murmure les ouvrages de son confrère Méhul. Par respect pour le nom de Mozart, que n'avaient pourtant guère respecté ceux qui prétendaient nous le faire admirer, il avait également gardé le silence sur la représentation des *Mystères d'Isis*. Mais voilà que tout-à-coup, et au moment où il croit que l'on va enfin s'occuper de mettre à exécution l'ordre donné, *il y a deux ans*, par le ministre Lucien Bonaparte, on met vite et vite en répétition l'opéra d'un jeune homme qui n'est encore connu que par un assez joli ouvrage donné à l'Opéra-Comique sous le titre de *l'Auberge de Bagnères*. Ce jeune homme s'appelle Catel, et son opéra *Sémiramis*..... Il est en outre professeur au Conservatoire, et dans l'intimité du directeur Sarrette... Lesueur réclame; on le paie de mauvaises raisons; le plus souvent même on ne lui répond pas; Guillard, découragé et presque effrayé par la nature des obstacles que l'on oppose au musicien de son choix, parle de retirer son poëme de *la Mort d'Adam*...

C'est alors que Lesueur, exaspéré de tant d'injustices et de vexations, publia cette fameuse *Lettre à Guillard* qui produisit un si grand effet dans le public, et qui attira à son auteur au sein du Conservatoire des persécutions inouïes dont le récit me mènerait trop loin, et dont on jugera facilement toute l'intensité, pour peu que l'on songe à la puissance d'un directeur haineux et vindicatif, qui réunit tous les moyens de séduction et d'intimidation, qui gouverne despotiquement une vaste école où tout tremble ou espère à son nom, professeurs et élèves, et qui depuis long-temps, par des menées sourdes, par des insinuations réitérées, présente l'homme qu'il veut perdre comme un *brouillon*, dont les idées bizarres, excentriques, fatiguent l'autorité supérieure, et l'indisposent même contre l'école entière. Sarrette se garde bien d'agir ouvertement dans tous les mouvements qu'il fomente; il se cache derrière le corps des professeurs, dont il convoque de fréquentes réunions, dont il obtient isolément des signatures, tantôt avec une promesse d'avancement, tantôt avec une menace de réforme. Les élèves mêmes sont travaillés et exaspérés par ceux qui devraient les maintenir dans l'ordre : ils s'assemblent tumultueusement; ils vomissent l'injure sous les fenêtres de l'inspecteur proscrit, CE SCÉLÉRAT (1) d'inspecteur qui ne veut pas qu'on leur apprenne à jouer de la *trompette* et de *l'ophicléide!* — L'autorité, circonvenue, trompée, ne connaît et n'écoute que le *directeur*, et l'hypocrite directeur ne parle et ne jure que d'après l'opinion des *professeurs*. Cette autorité d'ailleurs partage elle-même quelques unes des préventions de l'école : Lesueur n'a-t-il pas évidem-

(1) Littéralement historique. Le mot fut prononcé d'abord par un professeur, dans une assemblée générale convoquée par Sarrette; il fut immédiatement répété par les élèves insurgés.

ment fait preuve d'*insubordination* en publiant sa *Lettre à Guillard*. On sait que toute autorité aime peu qu'on en appelle au public de ses idées et de ses caprices; l'homme isolé qui prend ce parti doit s'attendre à être brisé : Lesueur fut brisé.

Il n'y avait pourtant pas moyen de le sacrifier spécialement et nominativement. On prit un biais fort connu et très en usage dans toutes les administrations, quand il est question de se débarrasser de ceux qui déplaisent, et auxquels on n'a point de reproches à faire : on fit une *reforme*, motivée sur *l'économie*, et on décida, entre autres, qu'il n'y aurait plus que *trois inspecteurs*... On sait qu'ils étaient déjà réduits à *quatre* par la démission de Grétry : Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini; tel était l'ordre établi par le décret de la Convention; en les réduisant à trois, et en suivant l'ordre de la nomination primitive, il devait donc rester Gossec, Méhul et Lesueur; mais il resta : GOSSEC, MÉHUL et CHERUBINI...

C'est ainsi que Lesueur fut sacrifié.

La mesure qui le frappa en atteignit encore beaucoup d'autres, et par le même motif; car tous les professeurs n'avaient pas été des dupes ou des lâches; ceux-là furent aussi compris dans la mesure *économique*. Je voudrais pouvoir consigner le nom de tous, mais je n'ai pas sous les yeux les pièces du procès, et ma mémoire a soixante-dix ans. Elle me rappelle cependant *Janson*, le rival des Duport sur le violoncelle; *Rodolphe*, auteur de livres élémentaires, dont le solfége était même employé dans les classes du Conservatoire; *Rey*, chef d'orchestre à l'Opéra et bon compositeur; *Desvignes*, homme d'un talent très distingué, et qui ne tarda pas à être appelé à la direction de la musique de la Cathédrale; *Persuis*, qui commençait une carrière qu'il a parcourue depuis avec honneur à l'Opéra comme compositeur, chef d'orchestre et directeur.

Mais ce scandaleux triomphe de l'intrigue et de la jalousie ne pouvait se prolonger long-temps. Nous ne vivions pas encore sous l'ignoble régime des *tartufes* et des *turcarets*; nous en étions même très loin. Un homme de génie présidait aux destinées de la France; un homme de génie ne pouvait y rester sous l'oppression.

Dans ma prochaine lettre, en poursuivant l'histoire de la musique en France, le Conservatoire et les artistes célèbres trouveront naturellement leur place; mais j'ai voulu m'arrêter plus particulièrement sur la *fondation* de ce grand établissement, et sur les premiers temps de son existence, pour faire voir à quel point et avec quelle rapidité il avait dévié de la route qui lui était tracée, et s'était éloigné du but que se proposaient ses fondateurs. J'ai voulu constater surtout l'erreur des hommes qui lui ont fait faire fausse route, et la remarquable prévision de ceux qui ont fait tant de vains efforts pour le ramener dans le bon chemin. Il y avait quatre-vingts classes au Conservatoire; sur ces quatre-vingts classes, *quatre* seulement étaient destinées à la partie vocale. Si au lieu de quatre, on en eût établi *quarante*, le reste eût encore bien suffi à la partie instrumentale, et nous aurions aujourd'hui beaucoup plus de chanteurs, qui manquent partout, et beaucoup moins d'instrumentistes qui ne savent que faire de leur talent.

Enfin, j'ai voulu aussi, en retraçant quelques circonstances intérieures et personnelles que j'ai adoucies autant qu'il m'a été possible, faire voir aux artistes combien il leur importe, quand le gouvernement les appelle et les investit de sa confiance, de n'être point infidèles à une aussi honorable mission, en éludant les obligations qu'elle leur impose; combien ils sont coupables envers le pays, envers leur art, et envers eux-mêmes, lorsqu'ils se livrent, par paresse ou par timidité, à des intrigants étrangers à leur art, qui ne les flattent que pour les asservir et en faire les instruments de leur ambition et de leur cupidité, et qui parviennent quelquefois même à corrompre et à dénaturer la noblesse habituelle de leurs inclinations.

J'ai connu Méhul, comme j'ai connu Lesueur; et quoique le premier ne présentât pas dans son caractère, aimable et spirituel, la simplicité et la spontanéité du second, j'ai toujours été, et je suis encore profondément convaincu que leurs dissentiments n'eussent jamais eu les funestes résultats dont je viens de faire le récit, sans l'intervention intéressée et les cupides arrière-pensées de l'homme qui les a fomentées et envenimées, et qui, en définitive, est le seul qui en ait profité.

Méhul au moins a eu le temps de se repentir et de faire oublier ses torts à force de talent et de chefs-d'œuvre; mais que je plains la mémoire de M. Catel, qui a eu le malheur de mourir jeune, et qui ne nous a laissé que *Sémiramis* et *l'Auberge de Bagnères* pour tout dédommagement et pour toute excuse!

J. M. P.

SUR LE CHANT MODERNE.

A chaque grande période de la civilisation, il faut un élément principal, dominant, autour duquel tous les autres gravitent, dans lequel tous les autres viennent s'absorber. C'est lui qui fait saillir en vigoureux relief le caractère, le type de cette période; c'est lui qui la fait reconnaître entre toutes; en un mot, et pour employer le langage philosophique, c'est lui qui la désigne et la nomme.

En musique, par exemple, l'élément principal de l'antiquité payenne a été la *mélodie*, exprimée par l'énergique puissance de l'unisson; celui du moyen-âge, et le moyen-âge de cet art a duré jusqu'à Pergolèse, c'est l'*harmonie* exécutée par de grandes masses vocales, depuis les premiers contre-points, produits d'un principe à peine connu, jusqu'aux immortels oratorios de l'illustre Haendel; enfin, l'élément dominateur de la musique moderne est l'*idée dramatique*, qui a pour base l'observation approfondie du cœur humain dominé par les passions; pour but, l'expression successive ou simultanée des innombrables effets de ces passions sur la faible créature, et pour moyen suprême d'exécution, l'orchestre aux mille voix, aux combinaisons infinies, qui seul possède, en raison de la richesse inappréciable de ses éléments constitutifs, la possibilité de représenter toutes les variétés que la passion comporte en elle.

L'orchestre donc, ce moyen souverain de l'expression dramatique, s'empare de la mélodie et de l'harmonie, les nuance des vives couleurs de son immense palette, les enrichit de ses innombrables trésors, et projette ses vives lueurs jusque sur les parties de l'art qui semblaient, par leur nature même, devoir échapper à son universelle domination.

Ainsi, l'art du chant qui paraît être, au premier as-

pect, le plus libre, le plus indépendant de tous ceux qui constituent la musique, se trouve aujourd'hui, par la force des choses, invinciblement placé sous le joug de la puissance symphonique, sans qu'il soit possible de prévoir où s'arrêteront les effets de cette servitude. Mais ceci demande quelques explications.

Le chant, dans la constitution actuelle de nos drames lyriques, se trouve placé de telle sorte qu'il doit constamment lutter, pour conserver quelques vestiges de son ancienne splendeur, avec l'innombrable variété des effets de l'orchestre; et cette lutte ne se borne pas, comme l'ont cru quelques observateurs superficiels, à une sorte de pugilat musical où la force seule doit triompher, car alors le chant serait vaincu sans retour; elle embrasse au contraire tous les effets que le génie instrumental a su révéler, les combinaisons et les mélanges de timbres, de nuances et de gradations.

Or, pour se maintenir à une certaine hauteur dans une lutte aussi inégale, l'art du chant a dû se créer des ressources nouvelles, et sortir de son immobilité primitive en empruntant à son redoutable rival les armes puissantes qui font sa richesse et sa force.

Aussi les chanteurs habiles, remarquant peut-être à leur insu l'incommensurable variété des effets de l'orchestre provenant des combinaisons des timbres des instruments, de la manière de les grouper et de les mélanger, de l'ordre dans lequel ils se succèdent et se superposent, ont-ils cherché à s'approprier une partie de ces effets, en combinant les diverses voix qui sont renfermées dans une seule, de la manière dont un compositeur ingénieux combine les voix des instruments de son orchestre.

Le chanteur, en effet, possède de très grandes ressources qu'il s'agit seulement de savoir employer à propos; sa voix est multiple, ou plutôt elle se décompose en un certain nombre de voix qui ont chacune leur timbre particulier, leurs ressources propres. Outre les registres de voix de poitrine et de tête, il y a la combinaison de ces deux points de départ du son qui produit ce qu'on appelle la *voix mixte;* puis viennent encore, selon le procédé employé pour l'émission, la *voix blanche* et la *voix sombrée.* Enfin, les chanteurs du premier ordre ajoutent à ces cinq voix parfaitement caractérisées, parfaitement distinctes l'une de l'autre, certains sons émoussés qui paraissent provenir d'une voix particulière, et dont, en tout cas, le timbre diffère essentiellement de celui des autres voix. Voilà donc, de compte fait, six timbres bien nettement tranchés, possédant chacun leur *personnalité*, s'il est permis de s'exprimer ainsi.

Maintenant que fera l'homme de génie de ces instruments mis à sa disposition par la nature et l'art? Il imitera, non dans leur diapason propre, mais dans les limites de son organe vocal, avec la voix de poitrine, les effets des deux dernières cordes du violoncelle, de l'alto, des deux cordes intermédiaires du violon, ceux du médium de la clarinette et du bas de la flûte; avec sa voix mixte il enrichira le chant du timbre du cor anglais, de celui des cordes graves du violoncelle, de l'alto et du violon, de la partie aiguë du basson, de la partie grave du hautbois; il se servira de sa voix de tête pour lutter avec la chanterelle du violon, l'aigu des clarinettes, des flûtes et des octavins; sa voix sombrée, pleine et mordante, provenant d'une violente émission de la colonne d'air, saura se faire entendre au milieu des masses de cuivre; enfin sa voix blanche, voix naturelle et primitive, conservera quelque chose du timbre strident et cru des sonores trompettes, tandis qu'avec sa voix émoussée, il remplacera la sourdine, qui donne une couleur si singulière aux instruments à cordes.

Mais, en habile peintre, il prendra ces riches couleurs sur sa palette, et les appliquera au beau dessin du compositeur en les nuançant, en les fondant, en passant de l'une à l'autre par des degrés imperceptibles, évitant avec soin les brusques transitions, les modulations criardes, ou bien les conservant pour ces oppositions tranchées où la surprise, la peur, la révélation d'une passion inconnue, changent d'un seul coup de baguette et la face du drame et la disposition du spectateur; il saura s'en servir avec habileté, et provoquer ainsi les applaudissements de l'auditoire.

Tel est, comme on le voit, l'idéal du système de chant moderne, né des exigences d'une incessante lutte avec les richesses et les puissances de l'orchestre. Peu de gens peuvent l'atteindre, et au-dessous de ces organisations d'élite se place d'elle-même la foule des imitateurs; or, les imitateurs ne prennent jamais des modèles que les parties grossières de leur talent et leurs défauts, et c'est de cette cruelle maladie des hommes du second ordre que proviennent les ridicules et les exagérations si justement reprochés à la méthode de chant moderne.

En effet, pour un peintre, combien voyons-nous d'enlumineurs, de mosaïstes? Les hommes médiocres ne pouvant s'élever par la synthèse à l'idée générale de l'art, se bornent à décomposer, à diviser, à dissoudre; et par cette mortelle opération, ils acquièrent tous les éléments dont se compose l'œuvre du génie, *sauf le génie lui-même*, qui ne s'acquiert pas. Dans le chant, par exemple, ils voient bien qu'on emploie diverses natures de voix; mais ils ignorent l'art de construire une *unité*, un *tout* de ces fragments dispersés, et prenant des matières de diverses couleurs pour les unir sans intelligence, sans goût et sans génie, ils croient faire un tableau, tandis qu'hélas! ils ne font qu'une mosaïque.

Tel est le vice radical, mortel, du système de chant employé de nos jours. Quelques hommes supérieurs l'ont conduit à son apogée, à son expression la plus élevée, la plus sublime, puis la médiocrité s'en est emparée pour le conduire à sa perte; mais elle n'y réussira pas. La féconde nature montre à qui sait l'interroger les immuables types de toutes les perfections, et il se trouvera toujours un homme capable de voir qu'un rayon du soleil composé de toutes les couleurs unies entre elles par toutes les nuances forme la plus belle unité qu'il soit donné de contempler et d'imiter, autant que la nature humaine le comporte.

A. Biche-Latour.

Revue critique.

Sous le vieux chêne; la Dernière heure; le Miracle. Mélodies de M. Maurice Bourges.

Il est de certaines dispositions de l'âme où il serait impossible d'assujettir la pensée à la contrainte d'un raisonnement suivi, et où l'on se sent tout-à-fait incapable de s'appliquer à un objet grave ou sérieux. La musique est un des meilleurs remèdes contre cet état de malaise; mais encore faut-il que ce soit une musique d'un genre parti-

culier, une musique qui vous berce doucement sans arrêter le cours de vos flâneries intellectuelles, si vous êtes seul, et qui puisse remplir, sans la briser, les intervalles d'une conversation intime, si vous êtes en compagnie de quelques amis. Dans ce cas, ce qu'on exige principalement du compositeur, c'est qu'il possède l'art de combiner les sons d'une manière *agréable* à l'oreille. Il est des artistes dont les œuvres font beaucoup de bruit dans le monde qui manquent souvent de condescendance pour cet organe si délicat. M. Maurice Bourges n'est point de ce nombre, et il pense qu'on a raison d'être quelque peu glorieux de ce tout petit mérite-là. — Simplicité de cantilène, caractère gracieux, vérité dans la déclamation, exécution facile, toutes les qualités qui restent l'apanage de la romance française, en dépit de la redoutable concurrence du *Lied*, les trois mélodies que M. Maurice Bourges a signées comme poëte et comme musicien, peuvent à bon droit les revendiquer. *Sous le vieux chêne* est une gentille pastorale; *la Dernière heure*, une sentimentale élégie dont la poésie est aussi expressive que la musique; enfin, *le Miracle*, une fraîche vilanelle d'un charmant effet. Mais avec l'apparence de naïveté et de bonhomie qui distingue les paroles de cette jolie bluette, se serait-on attendu à quelques traits facétieux de raillerie voltairienne? L'auteur, à propos du miracle de son bon ermite, aurait-il eu dessein de révoquer en doute l'authenticité des miracles passés, présents et futurs? Voilà qui sent l'hérésie.... Éloignons bien vite cette question. Nous ne croyons pas qu'il soit besoin d'analyser plus en détail des œuvres aussi légères; ce n'est, comme le dit lui-même leur auteur, qu'une carte de visite, un nom jeté au public. Nous ne doutons pas que le public ne réponde par l'accueil le plus flatteur à cette provocation de bon goût qui doit lui inspirer, comme à nous, les préventions les plus favorables. Des productions plus importantes nous donneront prochainement l'occasion de rendre une entière justice au talent de l'auteur des trois mélodies dont il vient d'être fait mention.

Entré fort jeune dans la carrière du barreau, M. Maurice Bourges a quitté cette profession pour se vouer exclusivement aux arts et à la littérature. Ce ne fut point là un coup de tête irréfléchi, mais bien le résultat d'une vocation impérieuse; car il n'a point senti faiblir sa détermination pendant les quatre années d'études assidues qu'il entreprit sous la direction de M. Barbereau, l'un des meilleurs élèves du célèbre Reicha. Après une audition des plus heureuses à l'Opéra-Comique, ce jeune artiste a obtenu un poëme auquel il travaille en ce moment. Il doit compter sur un heureux début, car il a prouvé par ses articles de critique musicale qu'il connaît trop bien la théorie pour ne pas se distinguer dans la pratique. Tout porte donc à croire que M. Maurice Bourges, pour avoir renoncé à sa profession d'avocat, ne gagnera pas moins sa cause au tribunal de l'opinion publique.

George KASTNER.

VALSES ET GALOPS, par L.-J. SACRÉ, *directeur des bals de S. M. le roi des Belges.*

Il n'est pas aussi facile qu'on le croit vulgairement de renfermer dans une forme voulue, arrêtée, dans un moule toujours le même, des choses neuves, originales, et d'une piquante invention. Voilà pourquoi nous ne possédons presque pas de quadrilles originaux. Quel est en effet le compositeur qui voudrait asservir son inspiration à cette espèce de lit de Procuste, formé de seize ou de vingt-quatre mesures, où tout est prévu, combiné à l'avance, rhythme, modulations, coupes et cadences? Il n'en est pas! Aussi voyons-nous constamment des quadrilles fabriqués avec des motifs d'opéras et de romances, jamais des quadrilles composés *ad hoc*.

Quoi qu'il en soit, la rêveuse Allemagne n'a pas voulu s'asservir à ces formes arrêtées de nos danses; elle peut bien les avoir acceptées un moment, comme objet de mode et d'importation étrangère; mais il lui fallait, à elle si féconde en inventions de toute espèce, en fantaisies de toutes sortes, un cadre élastique et commode, où les enfants de l'invention et de la fantaisie pussent trouver leur place légitime. C'est pour cela qu'elle a créé *la valse*, cette danse interminable, image saisissante du mouvement perpétuel, que les plus grands génies, Mozart, Beethoven, Weber, n'ont pas craint d'accompagner de leurs immortelles compositions.

Plus tard, trois compositeurs sont venus qui, s'emparant, comme on dit aujourd'hui, de cette *spécialité*, ont su lui imprimer un vigoureux essor en y renfermant une foule de combinaisons ingénieuses et nouvelles, tant sous le rapport du rhythme et de la mélodie que sous celui de l'harmonie et des coupes; ces hommes, tout le monde les connaît, sont Strauss, Lanner, Labitzky. Ils ont su créer dans ce genre quelque chose qu'on pourrait appeler une *école*, si ce nom indiquait seulement qu'il a eu des imitateurs, car il en a eu, et certes en très grand nombre; chaque royaume, que dis-je, chaque ville, possède son petit Strauss, auquel est affecté le privilége exclusif du tournoiement public.

M. Sacré est le Labitzky par excellence de la ville de Bruxelles et du royaume de Belgique; en fait de contrefaçon, celle-là en vaut bien une autre, ni plus ni moins; en outre, il est le chef d'orchestre des bals de la cour. En vertu de tous ces titres, M. Sacré compose beaucoup de valses, et les livre sans crainte au grand jour de la publicité; mais nous devons dire d'abord que rien dans ces compositions ne dénote que leur auteur possède à un degré quelconque les qualités du novateur, de l'inventeur. Ses rhythmes sont presque toujours des emprunts faits à Strauss ou à Labitzky; ses mélodies, décousues au lieu d'être sautillantes, n'inspirent pas ce désir violent, cette espèce de vertige qui s'empare de nous lorsque nous entendons les accents d'une véritable valse. Quant à son harmonie, la pauvreté la plus complète la caractérise. Cette partie si riche, si ingénieuse, si remplie de combinaisons dans les valses allemandes, fait ressortir surtout le peu de savoir de M. Sacré. Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse de ces compositions, si composition il y a, pour ne pas dérober un temps précieux à nos lecteurs, et une place non moins précieuse à des publications plus importantes.

A. BICHE-LATOUR.

Bibliographie.

GUIDE POUR LE CHOIX D'UN ÉTAT,

OU

DICTIONNAIRE DES PROFESSIONS.

Un ouvrage qui manquait réellement et dont le besoin se faisait sentir tous les jours, comme le formulent ordinairement toutes les réclames, c'est un *Guide pour le choix d'un état*. Que de fois, en effet, regrettant d'être écrivain, n'avons-nous pas désiré d'être vétérinaire, médecin, maître de pension, chimiste, architecte, commissionnaire de roulage! Peut-être, cher lecteur, avez-vous quelquefois maudit aussi l'état que le hasard vous avait donné?

Vous qui êtes peintre, statuaire, compositeur de musique, si vous aviez su qu'il vous fallait moins de temps et moins d'argent, moins d'études et moins de soucis pour devenir un bon agent de change, ou un excellent agriculteur, ou tout autre chose qui gagne plus que vous, qui jouit d'autant de considération que vous, qui est capitaine de sa compagnie de grenadiers, électeur, député, que sais-je? peut-être eussiez-vous jeté au feu la palette et les pinceaux, le ciseau et le maillet, brûlé le piano dont les touches rebelles ont souvent fait votre supplice. Vous le voyez donc, la publication d'un semblable livre remplit véritablement un besoin. Adieu aux incertitudes qui rembrunissaient l'avenir au sortir du collége; mais adieu aussi aux riantes pensées qui souvent conduisaient l'écolier au maréchalat, quand la tête farcie des révolutions romaines il se croyait un Spartacus ou un Scévola!

Non, dans ce dictionnaire des professions l'armée est présentée avec toutes ses divisions; les différents échelons qu'il faut franchir pour devenir général y sont énumérés, et ces échelons sont nombreux. Les ordonnances viennent ensuite; elles sont là, sèches et froides, comme la consigne, et vous disent : il faut être tant de mois caporal pour être porté au tableau des sergents, puis tant de mois, tant d'années pour être promu aux grades de fourrier, de sergent-major, etc., etc. C'est, comme on le voit, du positif. Voulez-vous être inspecteur des Forêts, des Mines, des Écoles? Voulez-vous faire partie de celle des Chartes, de celles du Commerce? Voulez-vous être homme de lettres, acteur? Préférez-vous devenir contrôleur ambulant, soit à pied, soit à cheval? les indications sont précises. Ouvrez le livre; choisissez!

Cependant, en vous disant de choisir, j'ai tort; mais j'ignorais (et vous ne saviez peut-être pas plus que moi) qu'il fallût entrer de huit à douze ans à l'École des langues orientales, dite des *jeunes de langues*, pour devenir élève drogman, puis drogman ou interprète commissionné, chancelier de consul, puis enfin consul. De semblables renseignements sont, comme on le voit, d'une utilité incontestable.

Toutefois ne croyez pas que les savants, les gens de lettres, les banquiers, les artistes, les négociants qui ont travaillé à ce livre n'aient traité que la partie professionnelle; ils ont aussi fait du socialisme et, il faut l'avouer, le côté moral n'est pas ce qu'il y a de moins intéressant dans l'ouvrage. Ainsi l'article sur les *Courtiers*, s'il est rédigé *ex-professo*, fait vraiment honneur à son écrivain.

En résumé, le *Guide pour le choix d'un état* est un de ces livres qui ne comptent pas de seconds dans tout un siècle; c'est une heureuse innovation qui devra porter de bons fruits en désignant aux jeunes gens les états qui s'accordent le mieux avec leur éducation, leur goût, leur fortune.

Quel conseil d'ailleurs plus utile, quel guide plus certain pour le père de famille? Des chiffres sont là pour lui montrer l'argent et les années qu'il lui faudra sacrifier pour faire de son fils un avocat, un notaire, un pharmacien. Nous pourrons désormais soupeser notre bourse avant de consulter notre goût ou notre cœur, et ne plus laisser nos enfants embrasser une carrière dans laquelle nous ne pourrions les suivre que de nos vœux. Tout le monde y gagnera sans doute, car nous pourrons avoir quelques bons commerçants de plus et de mauvais musiciens de moins. Ainsi soit-il!

Alfred MONTÉRON.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Muette de Portici*. Poultier, qui va prendre un congé de quatre mois, chantera le rôle de Masaniello pour la dernière fois avant son départ.

*** La représentation de *la Juive* donnée mercredi dernier avait attiré la foule. Duprez a déployé dans le rôle d'Eléazar toute sa supériorité de chanteur et d'acteur. Alizard aussi a chanté d'une manière admirable le rôle du cardinal Brogni : son succès a égalé celui qu'il avait obtenu la semaine précédente dans *Guillaume Tell*.

*** *Giselle* a reparu lundi dernier, après un intervalle qui n'a rien diminué de son charme et de son succès.

*** Mademoiselle Méquillet doit débuter prochainement. La direction lui avait proposé de chanter lundi le rôle de Valentine, dans *les Huguenots*; mais la cantatrice a demandé encore quelques jours de délai.

*** Barroilhet vient d'être reçu à Bayonne, sa ville natale, avec l'enthousiasme dû à son beau talent et à sa brillante renommée. A peine la nouvelle de son arrivée était-elle connue, que la Société philharmonique s'est réunie pour lui offrir une sérénade. Une foule considérable encombrait les abords de la demeure du grand chanteur, et de nombreux bravos ont éclaté lorsqu'il est descendu pour remercier les exécutants, presque tous ses camarades d'enfance.

*** Simon, le mime intelligent et expressif, prend sa retraite au mois de septembre prochain. Une blessure qu'il s'est faite au pied dans les premières représentations du ballet de *la Tentation*, et que l'exercice de son art a aggravée, l'oblige à un repos prématuré.

*** Fanny Elssler, arrivée dernièrement à Londres, est maintenant à Vienne.

*** Le programme de la prochaine saison vient d'être envoyé aux abonnés du Théâtre-Italien. Nous y retrouvons mesdames Grisi, Persiani, entourées de mesdames Brambilla, Borgognoni, Moriani, Massimino, Willaumi, Amigo, Bellini, Grimaldi; MM. Mario, Corelli, Mirate, Dalfiori, Magliano, Tamburini, Lablache père, Lablache fils et Morelli. Il n'est pas question de Rubini. Le même programme promet plusieurs opéras nouveaux.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager Renaud, basse-taille, qui a chanté avec succès sur les théâtres de Rouen, du Havre, de Bruxelles et de Toulouse.

*** Il est question à ce théâtre des débuts de mademoiselle Castellani, et de la reprise de *l'Eau merveilleuse*, opéra de Grisar, joué à la Renaissance, et dont les rôles seront remplis par madame Thillon, comme dans l'origine, par Henri et Mocker.

*** La question du troisième théâtre lyrique est, dit-on, résolue, et l'on croit que M. Solomé, qui a fait ses preuves comme régisseur de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Renaissance, aura la direction de la nouvelle entreprise. Le théâtre s'élèvera sur le boulevard, sera complétement en fer, et aura les dimensions de l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique. Limitrophe entre le beau quartier et les faubourgs, il aura, pour les places à petits prix, de vastes amphithéâtres entièrement séparés des premières

et deuxièmes loges, et formant, pour ainsi dire, une salle à part. L'orchestre, par une combinaison tout italienne, sera placé sur une table harmonique, et gagnera ainsi une double sonorité. Si le choix des ouvrages et la composition de la troupe répondent aux excellentes dispositions de la salle, le troisième théâtre lyrique peut compter sur un brillant avenir.

*** La pièce en un acte de M. A. Thomas, *Angélique et Médor*, sera représentée dans une quinzaine de jours.

*** L'autorité s'occupe en ce moment d'une question sérieuse, celle d'un impôt qui, sous le titre de *droit des pauvres*, appauvrit tous les théâtres et en ruine quelques uns. Evidemment le droit, si droit il y a, ne devrait se prélever que sur les bénéfices de la soirée et non sur la recette brute.

*** Tandis que l'Opéra-Comique reprend chez nous *le Petit Chaperon rouge*, le théâtre de Surrey en donne un de sa façon aux dilettanti de Londres. La musique est d'une dame, mistriss O'Beckel, à laquelle on reproche une imitation du style italien servile et remplie de réminiscences.

*** Deux nouveautés se disputent la faveur du public à l'Opéra anglais, mais avec un succès inégal : l'une, *the Broken home*, ne paraît devoir fournir qu'une carrière bornée; l'autre est appelée à une vogue populaire et durable, *Blue Beard* : c'est notre *Barbe-Bleue*, qui a l'avantage d'être admirablement exécutée (*the acting admirable*).

*** Le lundi 15 août, jour de l'Assomption, on a exécuté à Saint-Roch une messe de Lesueur. Le même jour, une messe solennelle de ce célèbre artiste a été exécutée à Toulouse, et a produit comme toujours le plus grand effet.

*** Les autorités municipales de la commune de la Villette ayant adressé une demande à M. Auber, directeur du Conservatoire de musique, afin d'obtenir un jury musical chargé de décerner des prix à l'occasion d'un concours qui a eu lieu l'autre semaine entre diverses musiques de cinq régiments de ligne, M. Auber a nommé membres de ce jury : MM. Carafa, Panseron et Meifred, professeurs au Conservatoire. Arrivés sur le lieu du concours, les juges ont d'abord fait signer à chaque chef de musique la declaration qu'aucun musicien étranger au régiment ne participerait à l'exécution ; les musiques ont concouru dans l'ordre suivant décidé par le sort : N° 1, 20° régiment de ligne ; n° 2, 68° *id.* ; n° 3, 50° *id.* ; n° 4, 40° *id.* ; n° 5, 35° *id.* Le premier prix, qui consistait en une médaille d'or, a été unanimement décerné à la musique du 35°, qui s'est distinguée par une justesse parfaite entre tous les instruments, un ensemble remarquable et une intelligence des nuances peu commune. Cette musique est dirigée par M. Joinville. Une médaille d'argent a été accordée comme second prix à chacun des numéros 68 et 50, le jury ayant jugé que ces deux corps de musique, dont MM. Triuquier et Gorneaux sont les chefs, avaient des droits égaux à la récompense. Après avoir dressé procès-verbal de cette intéressante séance, les membres du jury ont cru devoir féliciter les autorités municipales d'avoir fait revivre sur le programme de la fête de la Villette une institution qui, en même temps qu'elle offre une diversion agréable aux plaisirs du public, doit contribuer aux progrès d'une branche de l'art musical en France.

*** Mardi dernier, la Cour royale a infirmé le jugement rendu en faveur de M. Dormoy, le directeur des Bouffes, contre la maison Troupenas, agissant au nom de Bellini. La loi de 1793 l'a emporté sur celle de 1791, et il est décidé que les droits des auteurs seront perçus par eux, leurs héritiers ou cessionnaires, pendant dix ans au lieu de cinq.

*** La statue de Mozart vient d'être coulée en bronze, à Munich. Elle est attendue à Salzbourg, patrie de l'illustre compositeur.

*** Liszt et Ernst sont toujours à Paris ; mais il est probable que ces deux grands artistes partiront bientôt pour assister à la fête donnée en l'honneur de Mozart, à Salzbourg.

*** M. O. Nicolai, dont le *Templario* a obtenu un si brillant succès sur tous les théâtres d'Italie, compose en ce moment un opéra pour le théâtre de Vienne.

*** Les feuilles allemandes nous révèlent aujourd'hui une particularité assez curieuse, c'est que le théâtre royal de Berlin comprend un personnel qui ne s'élève pas à moins de 1,900 individus des deux sexes.

*** Nous accueillons avec plaisir la réclamation d'un artiste distingué contre une appréciation contenue dans notre dernier numéro, à propos du mélophone. L'éloge de M. Rosenberg ne doit nullement préjudicier aux droits de M. Lahausse, qui le premier a consacré au mélophone de sérieux travaux, et qui ne cesse encore de s'en occuper. Ces droits ont été constatés par nous-même, et il nous suffit de renvoyer nos lecteurs à l'article de M. Kastner, publié le 25 janvier dernier.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 13 *août*. — Roger, le jeune ténor de l'Opéra-Comique de Paris, a débuté ici par le rôle d'Arnold, dans *Guillaume Tell*. La manière dont il a chanté le duo et le trio du second acte fait honneur au goût qui a présidé à ses études et à son talent de musicien. Il y avait beaucoup de monde, et la représentation a bien marché. Haly faisait son quatrième début dans le rôle de Guillaume, et son admission a été proclamée.

*** *Bordeaux*, 6 *août*. — Le *Stabat Mater* vient d'être exécuté ici par Alexis Dupond, Inchindi, madame Labarre et mademoiselle Mainvielle-Fodor.

*** *Toulouse*, 9 *août*. — Madame Danterny-Cundell a fait son second début au théâtre du Capitole, dans le rôle d'Alice de *Robert*, et y a obtenu un très grand succès. Madame Miro-Camoin a été ce qu'elle est toujours, une actrice distinguée et une chanteuse remarquable. M. Carlo a satisfait le public par la manière dont il a chanté le rôle de Raimbaud, et M. Serda a mérité des applaudissements dans le rôle de Bertram.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 14 *août*. — *Moïse*, de Rossini, jouit ici d'une vogue immense : Hermann-Léon, Canaple, Laborde et madame Duflot-Maillard s'y distinguent par leur talent.

*** *La Haye*, 9 *août*. — *Le Guitarrero* vient d'être représenté, et a obtenu un grand succès. L'exécution de ce bel ouvrage mérite des éloges.

*** *Londres*. — Le bénéfice de Rubini a été des plus brillants. La presse anglaise ne se borne pas à épuiser toutes les formules d'éloges en faveur du célèbre ténor dans le rôle d'Otello; elle applaudit également à la perfection avec laquelle madame Persiani a rempli celui de Desdemona, qui semblait peu fait pour son physique et la nature de son talent. Ronconi a obtenu aussi beaucoup de succès dans le personnage d'Iago.

*** *Riga*. — Un opéra nouveau de M. Dorn, connu par la composition de mélodies charmantes, a obtenu ici un très grand succès et un bon nombre de représentations. Cet opéra s'appelle *Das Banner von England*. Le journal de Riga prétend que cet ouvrage est un chef-d'œuvre qui vivra aussi long-temps que les opéras de Mozart et de Weber, et que s'il avait été représenté à Paris tout le monde regarderait M. Dorn comme le premier compositeur vivant.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 35.**

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.
Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. **G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST** (professeur de composition au Conservatoire), **BERTON** (de l'Institut), **BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS** père (maître de chapelle du roi des Belges), **ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER**, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

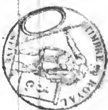
ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 28 août 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, HERBAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



MM. les Abonnés recevront :

le 2 septembre,

LE PRINCE DE GALLES,

VALSES DE LABITZKY.

le 1er novembre,

KEEPSAKE DES PIANISTES,

MORCEAUX NOUVEAUX COMPOSÉS PAR MM.

F. Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelsohn, Rosellen, Rosenhain, Taubert, Thalberg. C.-M. de Weber, et E. Wolff.

le 15 novembre.

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

IX.

LA CRITIQUE.

Revenons encore à la critique, dont on a dit tant de choses, sans épuiser le sujet.

Par cette seule raison que la critique est une puissance, il faut admettre qu'elle est capable de faire du bien et du mal, mais dans quelles conditions, dans quelles limites?

La critique agit sur le public et sur les auteurs, tantôt plus, tantôt moins, dans la proportion du talent et du nom de celui qui l'exerce, j'ajouterai selon la mesure de sa conscience, car en définitive il n'y a de force réelle, d'effet durable que dans la vérité.

Mais avant la critique professionnelle, que je reprendrai tout-à-l'heure, il y a la critique naturelle, qui se fait d'elle-même nécessairement, inévitablement, et qui n'en existerait pas moins, quand au gré de quelques Omars artistiques on parviendrait à supprimer toute la critique écrite, livres et journaux.

Les hommes sont ainsi faits, en France surtout, qu'à côté, souvent même au-dessus du plaisir de sentir, ils

mettent le plaisir de juger. Séance tenante, un auditeur français analyse ses sensations, veut savoir s'il a raison ou tort d'avoir été ému, de s'être amusé, d'avoir ri! S'il doute un peu, ce qui est rare, de sa capacité personnelle, il s'en rapporte à ses voisins, les consulte, les croit, et soumet humblement le témoignage de ses sens à la supériorité de leurs lumières ou de leurs poumons. Il peut arriver, et il arrive, que le même individu passe successivement par diverses épreuves, qui le poussent et le repoussent comme le flux et le reflux, d'abord celle de ses voisins, ensuite celle de son journal; ses voisins lui avaient prouvé qu'il avait tort, son journal lui démontre qu'il avait raison, heureux lorsqu'au bout du compte il n'est pas encore plus irrésolu qu'auparavant!

« Le plaisir de la critique, a dit Labruyère, nous ôte » celui d'être vivement touchés de très belles choses. »

La crainte du ridicule, l'effroi que le persiflage inspire, nous empêchent aussi de défendre les belles choses dont nous avons été touchés.

Tels sont les deux principaux inconvénients de la critique naturelle, qui d'ailleurs a l'avantage immense d'être plus que toute autre le produit direct de l'émotion. J'ai beaucoup de foi au critique, dont la formule invariable est celle-ci : « J'ai trouvé cet ouvrage très beau ou très » mauvais, très intéressant ou très ennuyeux. » S'il entreprend de m'expliquer pourquoi l'ouvrage lui a paru tel, alors ma confiance diminue; je l'engagerais volontiers à ne pas se compromettre, en donnant dans le luxe des raisonnements creux; je lui dirais presque ce que disait Choron, quand on lui demandait pourquoi il n'était pas pianiste-accompagnateur : « Il y a des gens pour cela! »

La critique naturelle est en général assez modeste, et se regarde comme la très humble servante de la critique professionnelle. Cependant elle la précède, et jusqu'à certain point la domine, en l'obligeant à enregistrer ses arrêts, fonction à laquelle l'autre se résigne d'assez mauvaise grâce et cherche toujours à se dérober.

La critique professionnelle est fière et superbe, en vertu de ce qu'elle sait et de ce qu'elle croit savoir! Il y a des gens qui s'imaginent qu'elle peut tout et doit répondre de tout. C'est une illusion qu'elle a le tort de partager, du moins en ce qui touche la première moitié du privilége, c'est-à-dire qu'elle accepte les bénéfices et répudie les charges.

Au fait, la critique la plus puissante n'a jamais changé le plomb en or, ni l'or en plomb.

Quiconque a long-temps observé se rappelle avoir vu, dans de certaines circonstances, toute la presse s'accorder à vanter un ouvrage, et personne n'y allait, ou à le décrier, et il y avait foule.

Qu'on donne quelque part une pièce nouvelle : selon qu'elle a paru au public assemblé bonne ou mauvaise, le lendemain la salle est pleine ou vide, et pourtant aucun journal n'a parlé encore.

Reconnaissons donc qu'il y a quelque chose de plus fort que la critique, que le feuilleton, que le journal, qui est pourtant l'une des premières puissances du siècle : ce quelque chose, c'est l'opinion, et l'opinion des gens qui ont vu de leurs yeux, entendu de leurs oreilles.

La presse rend meilleur ce qui est bon, pire ce qui est mauvais, par la publicité dont elle dispose, et par les arguments qu'elle fournit. Elle a le retentissement d'une proclamation à son de trompe, et quand elle en use pour annoncer une nouvelle vraie, confirmée par tout le monde, l'effet est irrésistible; mais quand la nouvelle se trouve fausse, et démentie aussitôt que répandue, l'effet tombe à l'instant.

Voilà pour l'influence de la critique sur le public : passons à son action sur les artistes.

Vous ne vous figurez pas l'étourdissement qu'elle cause aux pauvres jeunes gens qui débutent dans la carrière, et dont l'épiderme n'est pas endurci à la mitraille de ses feux croisés; il y a même des hommes d'un grand talent qui n'ont pu s'y habituer de leur vie. Et ici je n'ai pas en vue l'une des deux critiques plutôt que l'autre, la professionnelle plutôt que la naturelle; je les confonds toutes deux dans la même catégorie, et les place au même rang.

Vous êtes auteur, et vous avez fait un ouvrage avec tout l'effort, tout le soin, tout le talent que vous a départi la nature. Si vous obtenez un grand succès, vous avez par devers vous une excellente garantie qui vous rassure et vous raffermit contre le déchaînement des vents les plus contraires. Mais si votre succès, quelque honorable qu'il soit, vous laisse un doute au fond de l'âme, si vous n'êtes pas bien sûr d'avoir choisi la voie la plus courte et la plus droite, et si, pour lever vos scrupules, pour sortir de vos perplexités, vous allez de çà et de là, interrogeant, lisant, écoutant, oh! alors que je vous trouve à plaindre, et que je vous plains sincèrement! J'aimerais autant vous voir perdu dans les détours infinis du labyrinthe, sans qu'aucune Ariane se présentât pour vous tendre le fil.

Attendez-vous d'abord à ce que, sous des prétextes différents, la critique vous demande tout autre chose que ce que vous faites et que ce que vous pouvez faire. La critique est souverainement injuste en ceci qu'elle voudrait toujours qu'on lui donnât à point nommé ce qu'elle désire, du beau, du grand, du vrai, du simple, et qu'elle se fâche contre les auteurs, comme s'ils mettaient de la malice à ne pas la servir suivant ses affections et ses goûts.

Ainsi la critique commet perpétuellement la faute d'exiger d'une époque certaines qualités de style, certaines formes de composition, par lesquelles se distinguait une autre époque. Ces qualités étaient précieuses sans contredit, ces formes étaient admirables, personne n'en doute; mais que voulez-vous? le temps a marché, la saison n'est plus la même. Comment voulez-vous qu'on s'y prenne pour vous rendre exactement de nos jours Gluck, Sacchini, Grétry? La critique est dans son droit quand elle constate les différences et compare les mérites, quand elle déclare que telle forme lui paraît préférable à telle autre; mais ensuite il faut qu'elle s'en rapporte aux artistes eux-mêmes sur ce qu'il y a de possible dans le retour aux anciennes beautés, aussi bien que dans le progrès vers des beautés nouvelles, que la critique s'amuse aussi quelquefois à indiquer, sans rien préciser ni définir.

Pour les artistes jeunes, et qui ne sont pas encore à l'épreuve des incertitudes et des terreurs au milieu desquelles leur destinée les condamne à marcher, il y a plus de danger que de profit dans la dissection froide et minutieuse des beautés et des défauts des œuvres même qu'ils n'ont pas faites. En sortant d'un cabinet d'anatomie, on a peur de tout, même de se tenir sur ses jambes.

Dernièrement, un artiste, un chanteur, qui a du talent et de la modestie, mais qui ne compte pas encore beaucoup d'années d'exercice, me parlait des difficultés inouïes qu'il avait trouvées jusqu'alors à reprendre des rôles créés par d'anciens artistes en renom. A chaque ten-

tative, c'étaient d'abord des conseils qui lui arrivaient de toutes parts.

— Vois-tu, mon cher ami, lui disait-on, il n'y a pas deux manières de prendre ce rôle, d'exécuter ce trait, de se tirer de ce passage difficile. Voilà comment faisait ton devancier; fais comme lui, et ne t'inquiète pas du reste.

L'artiste obéissait ponctuellement, copiait son modèle aussi servilement que possible, et venait à la répétition. Alors, de toutes parts, c'étaient les critiques qui l'assaillaient.

— A quoi pensez-vous? lui criait-on; où avez-vous la tête? Voici la tradition : tâchez de la suivre.

Le lendemain, nouvel essai, nouveaux conseils, nouvelles critiques, et à travers tout cela, l'honnête artiste, ne sachant auquel entendre, hésitant, déconcerté, sentait s'évanouir toute inspiration, toute verve, et n'arrivait devant le public que comme une victime qui se laisse traîner à l'échafaud.

Enfin, l'artiste réfléchit et se dit à lui-même :

— Parbleu! je suis bien bon d'écouter des gens qui s'accordent si mal, et qui me font souffrir mort et passion pour gâter en moi les qualités qu'on veut bien reconnaître. Ce dont je suis positivement sûr, c'est qu'en n'écoutant que moi, que mon instinct, que mon sentiment, je serai beaucoup plus à mon aise, et qu'il y a des chances pour que je n'en sois pas plus mauvais. Mon devancier était un grand artiste, et voilà pourquoi on se croit permis de me l'opposer à tout instant. Comme grand artiste, il avait créé son rôle à sa manière, et l'on veut que je le chante comme il l'a créé! Eh bien! j'ai un moyen tout simple de m'affranchir de ce cauchemar, d'exorciser cette vision, de donner la chasse à ce fantôme qui me poursuit sans cesse. Je me déclare grand artiste à mon tour, et je le signifie à tout le monde. Dès ce moment, je suis grand artiste, et je ne reçois plus de conseils que ceux qui me conviendront, et je chante mon rôle comme je l'entends.

Le lendemain encore, il y avait répétition : les conseilleurs, les critiques, revinrent à la charge.

— Oh! non, non, leur dit le chanteur : hier, c'était bien; mais aujourd'hui, c'est différent. Je suis grand artiste! je vous prie de ne pas l'oublier; grand artiste! entendez-vous? et je veux user de mes prérogatives.

L'idée était juste, et l'événement le prouva.

Si je n'ajoute que pour être tout-à-fait grand artiste, mon chanteur n'eut qu'à déclarer qu'il l'était devenu, c'est que je vous ai dit qu'il était modeste, et que je ne veux pas qu'il rougisse en me lisant.

Paul Smith.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CONSEIL DES DIX,

OPÉRA-COMIQUE EN 1 ACTE.

Paroles de MM. Brunswick et de Leuven; musique de M. Girard.

(Première représentation.)

Potier de si comique mémoire disait avec une charmante bonhomie à l'auteur des *Frères féroces* ou *les Haines de famille infiniment trop prolongées* : Paresseux! avec un titre comme celui-là n'avoir fait que trois actes! On en pourrait dire autant aux auteurs du *Conseil des Dix*. Certes, cinq actes ne seraient pas de trop pour remplir, justifier ce titre terrible, effrayant, politique, mystérieux : *Le Conseil des Dix!* Shakspeare n'y a pas manqué dans son *Maure de Venise*, et Ducis, après lui, fait dire de cet invisible tribunal par Othello :

Un homme peut périr, la loi peut l'égorger,
Sans qu'un père ou qu'un fils ait connu son danger;
La mort frappe sans bruit, le sang coule en silence,
Et les bourreaux sont prêts quand le soupçon commence.

L'effroi qu'inspire ce tribunal inexorable domine dans les Mémoires du chevalier Casanova de Seingalt, dans le *Bravo*, de Cooper, dans le drame d'*Angelo*, de M. Victor Hugo, et surtout dans la tragédie lyrique de *la Reine de Chypre*, où le puissant Conseil des Dix fait et défait des rois. Les auteurs de la pièce jouée mardi passé au théâtre de l'Opéra-Comique ne l'ont pas pris sur un ton aussi historique et aussi dramatique; ils ont fait revivre un vaudeville donné il y a quelques années au théâtre du passage des Panoramas, et intitulé : *la Gueule de lion*. Dans leur ouvrage, le terrible Conseil n'est représenté en réalité que par deux maris jaloux, sénateurs vénitiens qui s'occupent beaucoup plus de leurs femmes que des affaires de l'État, ce qui est rationnel à l'Opéra-Comique. Un jeune gentilhomme français du temps de la régence, séducteur et trompeur comme ils le sont tous, toujours à l'Opéra-Comique, n'est occupé à Venise qu'à se procurer des portraits de femmes de sénateurs dont il se fait aimer, pour faire trophée à son retour en France de cette collection de portraits. Convaincues de ses méfaits par des confidences réciproques, les victimes du jeune et beau Français, s'affublant des robes rouges du terrible Conseil des Dix, font comparaître le séducteur par devant elles. Sur les conclusions de l'accusateur en robe noire qui les rend de sa plus grosse voix, le président, également de sa voix de basse-taille grave et solennelle, condamne le séducteur au bannissement. Mais voilà que pour la morale, toujours à l'Opéra-Comique, les deux maris viennent réformer l'arrêt comme trop sévère, parce que chacun croit de son côté que c'est à la femme de son collègue que le jeune et beau Français *fait la cour*. On peut donc dire que tout le monde s'embrasse, et que chacun est content.

Ce petit acte dans lequel on pourrait faire quelques économies de dialogue et de récits, aurait offert une situation plus musicale si le vrai Conseil des Dix était venu surprendre le tribunal féminin au moment où il remplit ses fonctions usurpées; mais comme nous ne tenons pas absolument à imiter ces gens qui refont une pièce qu'on leur lit, ou qu'ils voient représenter, nous dirons que celle-ci est suffisante, amusante, et qu'elle a réussi.

La musique de ce libretto est légère, facile, et d'une déclamation vraie. L'ouverture commence par un joli thème, mais la péroraison ne vaut pas l'exorde. Le duo des deux maris qui rêvent jalousie et infidélité est d'un bon style et d'un plaisant effet dramatique. Les couplets qui suivent, chantés par mademoiselle Darcier, sont gentils. Le duo dit ensuite par cette dernière et Mocker est bien développé; il y a du charme, de la passion dans ce morceau, mais la cabalette est un peu commune. Le duettino chanté après par mesdames Félix et Darcier est un fort joli nocturne de salon, d'un rhythme de valse original et piquant. L'air de Mocker :

Ici vous voyez réunis,
Dans ce tableau riche et brillant,

manque d'originalité et de distinction. Le morceau d'ensemble du Conseil des Dix est bien distribué : c'est la pièce capitale de la partition. Mesdames Darcier et Félix y développent, ainsi que nous l'avons dit, des intonations graves, des cordes basses, qui, bien que fort belles, ne suffisent précisément pas au théâtre de l'Opéra-Comique toujours veuf d'une belle, bonne et utile voix de basse. Mocker intervient dans ce morceau d'ensemble par une jolie romance finissant par ces mots :

Dois-je porter la peine
De sa légèreté?

Le chant en est distingué, et il la dit gracieusement. Le babillage des juges féminins en l'absence de l'accusé manque de clarté, et par conséquent de comique. Nous ne savons si cela vient de l'exécution qui est confuse, qui manque d'ensemble et de précision. Quoi qu'il en soit, le bavardage de nonnes dans *le Domino noir* est bien plus piquant, bien plus franc, et bien plus clair, quoique ce soient à peu de choses près les mêmes moyens d'exécution.

Cette pièce qui ne fera pas précisément faire un grand pas à l'art dramatique non plus qu'à l'art musical, prendra, néanmoins, une place agréable au répertoire : elle est jouée et chantée agréablement par mesdames Félix et Darcier, ainsi que par Mocker, Grignon et Ricquier.

La question du troisième théâtre lyrique est toujours à l'ordre du jour. Toute la presse s'en préoccupe. *Le Constitutionnel* a publié ces jours passés quelques idées à cet égard qui n'ont pas semblé venir du même esprit et de la même plume. Au reste, dans notre belle capitale, centre des beaux-arts, la question des théâtres lyriques exploités par d'habiles administrateurs pour qu'ils y édifient rapidement leur fortune, sans se préoccuper aucunement du large développement de l'art dont on parle beaucoup, et au progrès duquel on s'intéresse fort peu, est chose convenue. Nous reviendrons cependant sur cette question qui touche tout ce qu'il y a d'esprits délicats s'intéressant toujours, malgré l'ignorance et l'outrecuidance des bureaucrates, à toutes les gloires du pays.

Henri BLANCHARD.

ANECDOTE SUR BEETHOVEN.

La vie des artistes célèbres, étudiée sous ses phases diverses, et surtout dans son intérieur, est une encyclopédie des plus curieuses, un assemblage hétérogène des idées les plus fantasques comme les plus grandioses, de l'humeur la plus sauvage comme la plus folâtre; de manies ridicules et de grandeur d'âme, de petites haines et de générosité, de caprices d'enfant et de volontés viriles : c'est un miroir qui reflète toutes les couleurs, tous les visages.

Beethoven, par exemple, est un de ces hommes extraordinaires dont l'existence exceptionnelle, jugée parfois sous un point de vue si étrange, mérite à coup sûr d'occuper les loisirs de tout penseur instruit, de tout homme versé dans la science du cœur humain.

Beethoven, avec son âme ardente, impressionnable, est, sans contredit, le type le plus complet du grand artiste, de l'artiste vraiment original; il est la personnification du beau idéal dans l'art. Qu'est-il besoin de consulter les historiens de ce musicien célèbre pour savoir qu'il était profondément religieux? Ses immortelles symphonies sont, à notre sens, une profession de foi des plus sublimes. Nous croyons fermement, nous, qu'il était privilégié du ciel, où il allait chercher ces pensées si fraîches, si vaporeuses, si pleines de grandeur, de majesté; ces rêves mystérieux d'une âme en extase, ces joies naïves, cette tristesse amère, ces conversations intimes et animées, ces élans d'une sainte colère ou d'une prière affectueuse.

Un jour que, maîtrisé par le dieu de l'inspiration, sa tête brûlante était dans le travail de l'enfantement, il sort de chez lui tout effaré, sans but aucun, marchant à son insu, et parcourant les rues de Vienne comme un somnambule en délire. Après une longue course, il entre machinalement, sans être aperçu, dans une espèce de taverne assez renommée, où grand nombre de viveurs attablés buvaient à longs traits l'excellente bière allemande. Il va s'asseoir dans un coin de la salle, qui n'était pas occupé; personne ne fait attention à lui, pas même les garçons officieux du restaurant. Là, il s'accoude sur la petite table ronde, se penche, la tête dans ses deux mains, et rêve à son aise une page immortelle, sans trop entendre les cris joyeux des buveurs, dont au reste la troupe s'éclaircissait peu à peu. Une heure se passe; les convives ont tous quitté la taverne. Beethoven reste seul en compagnie d'un gros monsieur bien rouge, placé à quelque distance de lui, qu'il ne connaissait pas, et dont il était inconnu.

Ce gros monsieur, tout en faisant de la gastronomie en action comme Brillat Savarin en faisait en théorie (car il était peu gourmand, le galant homme), ce gros monsieur, disons-nous, avait depuis long-temps les yeux fixés sur ce singulier personnage qui venait au café pour méditer, et non pour consommer. Cette infraction à la règle générale lui semblait un problème, à lui, bon vivant, joyeux compère, qui ne faisait rien de bien sans être parfaitement lesté.

Sur ces entrefaites, un garçon de salle qui, depuis quelques instants, lorgnait Beethoven dans son coin, fort surpris de ne voir sur sa table aucun objet de consommation, se hasarde à lui aller détailler la carte. L'artiste, entièrement absorbé dans une conception symphonique et comme réveillé en sursaut, au milieu d'un cauchemar, se retourne brusquement, et lui dit tout en colère : — Va-t-en, profane, tu me tortures! Le pauvre diable, tout interdit de cette rude apostrophe à laquelle il ne s'attendait guère, s'éloigne à demi effrayé en murmurant ces mots : — ô le vilain homme!

Cependant, notre gros monsieur, dont la figure de Beethoven avait tout d'abord piqué la curiosité, avait cru deviner en lui un grand artiste; il n'avait rien perdu de cet incident, et désirait vivement savoir quel était cet étrange misanthrope. Il s'en va donc questionner le maître de la maison qui ne peut lui donner aucun renseignement à cet égard. Pour se consoler de ce premier échec, il s'attable de nouveau, achève sa bouteille de bière, puis attend patiemment qu'il plaise à l'inconnu de sortir, bien résolu de le suivre et de le connaître à tout prix. Sans doute qu'une secrète sympathie l'entraînait vers ce nouvel Young. Enfin, Beethoven se lève, et tirant de sa poche quelques pièces de monnaie, il demande au garçon ce qu'il doit : « Rien du tout, monsieur, lui répond celui-ci » d'un air piqué; vous n'avez rien voulu prendre. — Com- » ment cela? dit l'artiste, vous moquez-vous de moi?... » Tenez!... » Et il jette avec humeur sur le comp-

toir une de ses pièces : puis il sort avec précipitation.

Le gros monsieur se prit à rire et plia bagage pour suivre l'inconnu. Sa patience allait être mise à l'épreuve, car Beethoven, au lieu de rentrer chez lui, enfila de petites rues désertes, gagnant les faubourgs en toute hâte. Sorti de la ville, il se dirigea vers un bois voisin qu'il affectionnait beaucoup, pour y aller méditer sans trouble. Notre gastronome le suivait toujours de loin et sans bruit. Il entre après lui dans le bois. Arrivé dans une clairière, Beethoven s'y arrête, et, jetant autour de lui un regard scrutateur, il semble heureux du silence qui l'environne. Notre curieux, caché derrière un taillis, l'examinait attentivement. Tout-à-coup sa figure, déjà fort animée, paraît s'illuminer comme autrefois celle des prophètes d'Israël; ses traits prennent une expression noble, céleste; sa tête est sublime, ses gestes admirables : l'inspiration l'a saisi tout entier; l'enfantement d'un chef-d'œuvre s'opère; il semble sous l'empire d'une révélation divine.

L'étonnement, l'admiration, s'emparent à la fois du gros monsieur, qui brûle de connaître un pareil homme. Oh! c'est alors qu'il est disposé à le suivre jusqu'au bout du monde plutôt que d'ignorer quel il est.

Il n'est pas revenu de sa stupéfaction qu'il voit l'inconnu s'élancer d'un bond hors de la clairière, traverser précipitamment le bois et regagner la ville. Il court après lui pour ne pas le perdre de vue, le voit se diriger vers une petite rue sombre, au milieu de laquelle il s'arrête pour entrer dans une maison fort modeste.

« Ah! je respire, se dit le curieux, tout hors d'haleine; c'est là sa demeure assurément. Il doit être connu dans le quartier : l'affaire est en bon chemin. » Il s'enquiert donc dans le voisinage sur le compte du personnage mystérieux; mais on ne le connaît que sous le sobriquet de Misanthrope, parce qu'on le voit toujours sombre et rêveur dans les rues, évitant de s'arrêter, de parler à quelqu'un.

« Diable! encore un échec, se dit à part soi le gros monsieur; quelque malin démon s'en mêle : c'est égal, ne perdons pas courage; poursuivons nos investigations. »

Il va plus loin, même réponse; personne ne peut le mettre sur la voie. Enfin, il s'adresse à un vieux promeneur, à l'allure artiste, qui lui dit avec mystère : « Monsieur, l'homme que vous cherchez à connaître est le plus grand musicien du monde; c'est Beethoven!... — Beethoven!... » s'écrie le gros monsieur, avec un mouvement d'étonnement mêlé de joie. Puis, sans songer à remercier son cicérone, il court à la maison du prétendu misanthrope et sonne à tout rompre; on n'ouvre pas; il sonne encore plus fort, personne ne répond; il s'impatiente, secoue le cordon pendant un quart d'heure; les voisins le prennent pour un fou, lui crient qu'il n'y a personne; il n'entend pas, et sonne toujours.

A la fin, une croisée s'ouvre au rez-de-chaussée; Beethoven lui-même paraît : il est rouge de colère. « Que voulez-vous, monsieur? dit-il avec emportement. — Monsieur, je voulais vous... — Monsieur, je n'y suis pas. » Et il referme la fenêtre avec humeur.

Le visiteur est anéanti. « Eh bien! se dit-il, après tant de pas, tant de démarches, voilà donc le dénouement! » Puis il regagne tristement son logis. Toutefois, il ne regarde pas la partie comme entièrement perdue; on en gagne tant avec de la persévérance!

Le lendemain, il revient à la charge; mais, cette fois, il sonne très doucement. Une vieille servante qui, la veille, était sortie, vient lui ouvrir. « M. Beethoven y est-il? — Oui, monsieur; donnez-vous la peine d'entrer. Vous arrivez dans un bon moment. Hier, mon maître était d'une humeur massacrante : il paraît qu'on l'avait dérangé pendant qu'il *faisait aller sa musique;* mais aujourd'hui, c'est différent. Il vient de recevoir un présent qui vaut son poids d'or, un *piano, qu'il appelle,* et il est d'une humeur charmante : du reste, c'est un si brave homme! Je vais l'avertir; asseyez-vous un instant. » Un tel début enhardit le visiteur qui, du reste, était peu timide. « Voilà bien le cas, se dit-il, d'appliquer l'ancien proverbe : *Les jours se suivent et ne se ressemblent pas.* » Nous oubliions de dire qu'il avait changé de costume, pour qu'on ne reconnût pas en lui l'homme de la veille. D'ailleurs, l'artiste, dans son extrême agitation, n'avait pu distinguer ni ses traits ni sa tournure.

Un instant après, la vieille servante vint lui dire : « Monsieur vous attend dans son cabinet. »

Le cœur du gros monsieur battait bien fort. Il entre, fait un salut respectueux à Beethoven, qui le lui rend d'une manière assez gracieuse. « Monsieur, dit-il au grand compositeur, je n'ai sans doute pas l'honneur d'être connu de vous : amateur passionné de musique, j'ai pour les artistes de mérite une profonde vénération; je tenais donc à l'honneur de faire votre connaissance, et j'ai osé me présenter chez vous sans autre recommandation. » — « Je suis trop heureux, monsieur, lui répondit Beethoven, de rencontrer des hommes dévoués à notre art sublime, qui comprennent bien la haute mission de ses apôtres; vous me semblez du nombre; ce titre est à mes yeux la meilleure de toutes les recommandations. Assez de gens ignorants regardent la musique comme un art futile, ne se doutant pas que ce langage mystérieux nous rapproche de la divinité qui l'inspire. » — « Oh! lui dit le visiteur, ces gens-là sont fort à plaindre; étrangers à la plus noble des jouissances, à ces douces sensations qui délectent l'âme, la transportent dans une sphère peu élevée, ils ne vivent que pour la matière et s'endorment dans une apathie mortelle. » — « Voilà pourquoi, reprit Beethoven, le véritable artiste se complaît dans la solitude, fuyant avec bonheur ce monde agité qui ne le comprend pas; il se renferme en lui-même, converse avec le ciel, son clavier traduit ses pensées, sa voix répond aux accents de son cœur; il est heureux sans bruit comme sans remords, faisant jouir autour de lui le petit nombre d'élus qui l'écoutent. Oh! la belle mission que celle d'un artiste, oh! le beau sacerdoce! » — « Comptez-moi, je vous prie, au nombre des élus, reprit vivement le visiteur, et faites-moi partager vos jouissances. Depuis long-temps je brûle d'entendre un artiste éminent : rendez-moi le plus heureux des hommes. »

Beethoven, enchanté du gros monsieur, s'élance au clavier sans répondre, prélude d'une manière ravissante; puis, s'arrêtant un instant, dit à son auditeur : « Écoutez, je vous prie, la symphonie que j'ai faite hier. » Aussitôt il attaque le premier morceau avec une vigueur, un sentiment admirables; le piano, sous ses doigts, semble un orchestre qu'il maîtrise à son gré, dont il double la puissance; chaque note est d'un effet magique; chaque phrase est une pensée profonde. L'auditeur est transporté d'enthousiasme; il se croit dans un autre monde; il assiste au concert des anges : Beethoven lui semble un

Dieu. Cette tête sublime, ce génie colossal, il les contemple avec admiration ; il nage, comme diraient les poëtes, dans un océan de délices.

« Que dites-vous de ce morceau ? » s'écrie Beethoven, après le dernier accord. Le gros monsieur s'agite comme une pythonisse, cherchant à exprimer par des gestes significatifs toutes les sensations délicieuses qui affluent dans son âme, car sa langue reste un instant muette ; la parole meurt sur ses lèvres, et c'est à grand' peine qu'il peut enfin articuler ces trois mots : « Divin » comme l'exécution ! »

Il se fait alors un moment de silence. L'auditeur et l'exécutant semblent se reposer d'un grand effort ; puis tout-à-coup le premier donne cours à son enthousiasme, qui, cette fois, se traduit par des mots chaleureux. « C'est ainsi, s'écrie-t-il, que je comprends le drame » musical, la divine symphonie, aux proportions gigan- » tesques, aux allures fières, aux pensées nobles, à l'en- » semble imposant ; jamais elle ne doit se traîner dans le » bourbier des idées vulgaires; la faire ramper serait » l'avilir ; elle doit toujours planer dans les cieux. C'est » une conversation intime, mystérieuse, entre des êtres » privilégiés, une émanation des chants célestes, une » sorte de poëme épique.

« C'est encore ainsi, continue-t-il, que je comprends » le piano, si mesquin sous les doigts d'un automate ha- » bile, si puissant sous la main d'un homme de génie ! » ô le riche instrument ! Je me rappelle toujours avec » délices les longues heures passées à moduler sur son » clavier !... » — « Comment ? s'écrie Beethoven, en » l'interrompant, vous êtes pianiste ? » — Eh ! oui, quel- » que peu ; mais hélas ! je n'oserai plus toucher à mon » instrument, après vous avoir entendu ! Je m'abusais » sur mon petit mérite ; aujourd'hui je l'apprécie à sa » juste valeur. » — « C'est modestie ; oh ! je vous en » prie, faites-moi le plaisir de me jouer quelque chose ; » j'ai les nerfs malades, vous me ferez du bien ; c'est à » mon tour de jouir. » — « Pauvre ver de terre, vous » m'avez écrasé d'avance ; mais n'importe, la reconnais- » sance doit faire taire l'amour-propre ; j'ai une grande » dette à vous payer, je m'acquitterai de quelque chose. »

Il se met au piano, s'y pose maladroitement, et semble interroger des souvenirs infidèles. Son ventre est aussi large que le clavier ; la chaise plie sous son poids. Beethoven dut sourire en voyant cette masse de chair en face de l'instrument. Il écoute. Le gros monsieur tâtonne d'abord, s'amuse même à frapper de faux accords qui font grimacer l'harmoniste célèbre ; mais soudainement, comme un coup de tonnerre, il attaque en virtuose une introduction magnifique qui fait redresser la tête du grand artiste ; puis, s'emparant tour à tour des plus beaux motifs de la symphonie qu'il vient d'entendre, il les traite de mille manières avec un immense talent et une chaleur égale à celle de l'auteur. C'était un assaut admirable, qui ressemblait assez à celui que se livrèrent un jour, à Paris, devant un public d'élite, Paganini et la Malibran, les deux talents les plus originaux de l'époque.

Beethoven était dans le ravissement, dans la contemplation ; enfin, par un mouvement spontané, il se précipite au piano, arrête l'improvisateur dans sa fougue, et lui dit d'une voix émue : « Qui êtes-vous ?... soyez » mon ami ! » — « Hummel, répond le gros monsieur. »

Julien MARTIN.

Revue critique.

MÉTHODE DES MÉTHODES POUR LE PIANO,

par MM. Fétis et Moschelès.

(Second article*.)

Qui ne s'est souvent rappelé la spirituelle réponse que fit un auditeur, fatigué de voir les pénibles contorsions d'un musicien exécutant à un amateur des tours de force en musique, et qui lui disait, pour excuser la pantomime et le morceau disgracieux du concertant : — Ah ! si vous saviez comme c'est difficile ! — Je voudrais que ce fût impossible. En ce temps-ci, où l'extravagance est érigée en génie, où de certains pianistes nous font trouver ce souhait si naturel, la régularisation dans l'art de jouer du piano par une bonne méthode qui ne cherche point à faire prédominer telle ou telle école, telle ou telle manière, est une chose estimable, utile et rare, ainsi que nous l'avons déjà dit. Le doigté, nous le répétons aussi, est la partie la plus essentielle d'un bon enseignement sur le piano, et c'est à quoi MM. Moschelès et Fétis ont donné le plus d'attention : ils ont pris avec beaucoup de sagacité tout ce qu'il y avait de bonnes choses éparses dans différentes méthodes, et en ont fait pour ainsi dire un corps de doctrine sur la manière de doigter qu'on chercherait vainement ailleurs. Si, en citant des exemples, ils n'admettent point les idées des pianistes morts, tels que Dussek sur ses doigtés *libre*, *préparé*, *d'exception*, *forcé*, qui ne peuvent servir que pour des cas particuliers, ils contestent aussi aux pianistes vivants, et en état de se défendre, les hérésies qu'ils ont émises et qu'ils professent dans leurs méthodes, ainsi que de certains préceptes sur le doigté faux ou dangereux. S'ils proscrivent, par exemple, le guide-mains de M. Kalbrenner, ainsi que nous l'avons dit dans notre premier article, ils prétendent, ce nous semble assez logiquement, et en appuyant leurs observations d'exemples notés, que de certaines règles posées dans la méthode de M. Kalbrenner sont peu rationnelles, à savoir que : *La meilleure position pour la main droite est d'avoir le petit doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse, et qu'il faut, autant que possible, calculer tous les doigtés de manière à obtenir ce résultat.* Les auteurs de la Méthode des méthodes, donnant pour exemple, dans les lignes de la portée : *sol*, *ré*, *si*, *sol*, *la*, *sol*, *fa*, *la*, *sol*, *si*, *la*, *ut*, *si*, demandent si, en posant le pouce sur la première note, et le petit doigt sur le *ré*, qui est la note la plus élevée, il n'en résultera point un mauvais doigté ; comme ils contestent aussi cette autre règle donnée par M. Kalkbrenner, que *dans tous les tons avec des bémols, le pouce de la main droite, dans les modes majeurs, ne s'emploie que sur l'ut et le fa*, et mettent également un exemple noté sous les yeux de l'élève et des professeurs pour leur faire apprécier le danger de ces axiomes absolus en fait de doigté : bien entendu qu'il n'est point question dans ces observations d'une critique systématique des principes d'un des principaux chefs de l'école moderne du piano, car un peu plus loin, les auteurs de la Méthode des méthodes disent, avec quelques restrictions cependant, que M. Kalkbrenner indique un fort bon procédé aux commençants, en leur conseillant d'essayer, en descendant, le doigté des traits ascendants et le contraire dans les traits descendants, ayant soin de placer le petit

(*) Voir le numéro 31.

doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse, et il applique sa règle à une gamme ascendante de deux notes, commençant par *ut*, et finissant par *ré*. Tous les maîtres savent que le doigté d'une telle gamme est différent de celui d'une gamme ordinaire ; mais les commençants ne le savent pas, et c'est par un procédé particulier que M. Kalkbrenner prétend leur enseigner à se tirer d'embarras. Ce procédé est fort bon pour tous les cas où le pouce est sur la tonique ; mais il cesse de recevoir son application dans les gammes de *si* bémol, de *mi* bémol, etc., car, dans ce cas, le petit doigt n'est pas plus sur la note la plus haute que le pouce sur la plus basse, et l'incertitude reste dans l'esprit de l'élève. Il n'en sera pas de même si on lui enseigne une règle générale pour les gammes ascendantes de neuf notes suivies d'un trait descendant quelconque, lorsque le pouce de la main droite est sur la tonique inférieure. Or, tout cela peut se formuler en peu de mots dans le chapitre du passage du pouce, qui renferme toutes les espèces de gammes. Certes, ce n'est ni le talent ni le savoir qui ont manqué aux artistes célèbres de qui nous avons des méthodes de piano; mais l'esprit d'analyse et de classification, indispensable pour faire un bon ouvrage élémentaire, est une faculté spéciale qui exige aussi des études particulières, et cet esprit a manqué jusqu'ici pour mettre en ordre les excellents matériaux répandus dans les diverses méthodes que nous possédons. Lorsque les objets sont bien classés et présentés d'une manière rationnelle et philosophique, il faut peu d'espace pour renfermer beaucoup de choses, et les cas identiques cessent d'être traités d'une manière particulière. Avec une pareille méthode, les divergences d'opinions disparaissent bientôt.

Au reste, Hummel est le premier, disent fort bien les auteurs de la Méthode des méthodes, qui ait résumé d'une manière claire et précise tout l'art de jouer du piano, et nous croyons être utile aux lecteurs et à ceux qui aspirent à devenir artistes en leur mettant sous les yeux ce résumé que l'illustre Hummel a classé ainsi :

1° De la répétition progressive du même doigté sur la même suite de figures.

2° Du passage du pouce sur les doigts, et de ceux-ci sur le pouce.

3° De l'élision d'un ou de plusieurs doigts.

4° Du changement de doigt au retour d'une même touche.

5° Des extensions et des sauts.

6° De l'emploi du pouce et du cinquième doigt sur les touches noires.

7° Du passage du doigt sur un doigt plus court, et du passage du doigt sur un autre plus long.

8° De l'emploi alternatif de plusieurs doigts sur une seule touche, en tenant ou en répétant la note.

9° De l'alternation, de l'enlacement et du croisement des mains.

10° De la distribution des parties entre les deux mains, et des licences du doigté.

Il y a toute une méthode de piano, pour l'élève intelligent, dans ces dix préceptes.

Comme dans toutes méthodes faites ou à faire, viennent les exercices précédant les gammes dans l'ouvrage de MM. Fétis et Moschelès, tout cela fait consciencieusement, suffisamment développé pour ne pas fatiguer l'élève, mais pour le faire travailler assez ; puis vient le chapitre XIII° sur le *style d'exécution*, et le XIV° sur l'*improvisation*; ce dernier surtout est remarquable par la définition claire, précise, éloquente, de ce que c'est que l'improvisation, ce don de seconde vue sans lequel on n'est jamais un grand pianiste ; ce talent de création instantanée que tant d'artistes croient posséder parce qu'ils improvisent ce que tant d'autres ont improvisé avant eux, car le piano est l'instrument sur lequel il est le plus facile de se livrer à des lieux communs. Qu'il nous soit permis à ce sujet de rappeler ici le mot si piquant d'un homme de génie à Hummel, pianiste brillant, mais n'ayant que des idées ordinaires en musique et surtout en improvisation. Dans une réunion artistique, à Vienne, on pria un jour ce musicien fort à la mode d'improviser ainsi que Beethoven qui se trouvait là. Notre élégant pianiste ne se fait pas prier, et se plaçant sans façon devant l'instrument, le voilà promenant ses mains sur le clavier et exploitant une intarissable plutôt qu'une riche mine d'idées qui plaisaient assez à la généralité des auditeurs, parce que ces idées étaient celles de tout le monde. Il y avait près d'une demi-heure que cette exploitation du domaine public durait, lorsque Beethoven qui, les bras croisés, était derrière l'exécutant, lui dit avec cette brusquerie sauvage qui le caractérisait : — Eh bien ! quand commencez-vous ?

Que de pianistes, en effet, qui improvisent pendant des heures entières et qui ne commencent jamais ! Il n'est pas besoin de dire que cette sanglante épigramme brouilla pour toujours l'artiste créateur avec le musicien paraphraseur.

Si MM. Moschelès et Fétis ne vous enseignent pas précisément le secret d'improviser comme Mozart, Hummel et Beethoven, ils disent, on ne peut mieux, comment il faut éviter le commun et le plat dans ce genre de talent si difficile, que le premier a porté à un si haut degré de perfection lors de son premier voyage à Paris, quand il se faisait entendre dans les brillantes soirées de Ciceri.

Après cette partie didactique viennent des petites leçons, des exercices élémentaires et des études progressives dont la plupart ont été composées pour la Méthode des méthodes. Ce sont d'abord de petites variations sur un thème des plus simples, soutenues par une partie destinée à être dite par le professeur, moyen fort bon pour familiariser l'oreille de l'écolier avec les effets d'harmonie et d'un accompagnement obligé. Afin de lui faire connaître aussi le style, la manière de différents maîtres, des morceaux de Scarlati, Bach, Cramer, Kessler, c'est-à-dire canon, fugue, et jusqu'à la valse, ont été réunis dans cette seconde partie. Les études sur l'EXTENSION, sur le STYLE LIÉ, et pour l'étude de la CADENCE, par M. Moschelès, sont des morceaux expressément composés pour la Méthode des méthodes; ils terminent, on ne peut mieux, le premier volume. Nous reviendrons dans un troisième et dernier article sur le second volume, qui contient les études de perfectionnement composées aussi pour la Méthode des méthodes, par nos plus célèbres pianistes, et qui complètent dignement ce beau traité de l'art de jouer du piano.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Jolie fille de Gand*, précédée du *Guerillero*; mercredi, *Don Juan* pour la rentrée de Barroilhet; vendredi, *Robert-le-Diable*.

*** Mademoiselle Méquillet a fait vendredi son premier début dans le rôle de Valentine, des *Huguenots*. Un des plus beaux succès dont on ait mémoire depuis celui de mademoiselle Falcon a couronné cette tentative. La jeune cantatrice a fait preuve tout à la fois de beaucoup d'art musical et d'un grand talent dramatique. Sa voix, belle et puissante, est un mezzo-soprano d'une qualité particulière et très sympathique. Elle a produit un immense effet dans le duo du troisième et dans celui du quatrième acte, qu'elle a chantés avec Levasseur et Duprez d'une manière entraînante. Au milieu de ces morceaux, la cantatrice a été interrompue par plusieurs salves d'applaudissements. Mademoiselle Méquillet est une brillante acquisition pour l'Opéra, et on ne peut douter que bientôt les compositeurs ne lui confient des rôles nouveaux, qui lui fourniront l'occasion de développer encore davantage les grandes facultés dont elle est douée. Depuis long-temps nous n'avons eu à l'Opéra une plus belle représentation des *Huguenots* : tout le monde a rivalisé de zèle et de talent. Mademoiselle de Roissi chantait pour la première fois le rôle de la reine Marguerite, et elle a été très convenable; on l'a applaudie à plusieurs reprises. Duprez n'a jamais mieux chanté ni mieux joué; il a excité l'enthousiasme. Il ne faut point oublier Alizard, qui n'avait jamais dit aussi bien le rôle de Saint-Brice. Il serait désolant que cet artiste remarquable quittât l'Opéra ; c'est là sa place, il doit y rester.

*** Les répétitions de *Charles VI*, le nouvel opéra d'Halévy, commenceront décidément le 10 septembre.

*** Mademoiselle Nau donne en ce moment des représentations à Tours, et elle obtient le plus brillant succès. Dans *Lucie de Lammermoor* elle a produit la plus vive sensation. Le journal d'*Indre-et-Loire* constate, comme fait extraordinaire, qu'elle a été rappelée après le troisième acte, et accueillie par des bravos d'enthousiasme.

*** La cour royale a confirmé cette semaine le jugement de première instance qui condamne Fanny Elssler à payer à la direction de l'Opéra le dédit de 60,000 fr., stipulé par son engagement pour le cas de rupture volontaire. Mᵉ Philippe Dupin a lu des fragments d'un feuilleton intitulé *les Pérégrinations d'une danseuse; la vérité sur son séjour en Amérique; chiffre officiel de ses recettes, de ses dépenses et de ses dons*. Le feuilleton contient aussi un échantillon de ses discours, et ce n'en est pas la partie la moins curieuse.

*** Mademoiselle Grisi se propose, dit-on, de faire une excursion artistique dans les comtés de l'Angleterre, avant de revenir prendre son poste à l'Opéra-Italien de Paris.

*** Rubini doit se rendre de Londres à Dresde, où il doit donner plusieurs représentations.

*** L'opéra *les Deux Journées* de Cherubini vient d'être repris à Francfort, et a obtenu un immense succès.

*** M. le ministre de l'intérieur s'est décidé à consulter la commission spéciale des théâtres royaux sur la question du troisième théâtre lyrique. L'affaire n'a été renvoyée que vendredi dernier à M. le président de la commission.

*** Le jeune Rubinstein, après avoir obtenu de brillants succès à Londres et à Boulogne, est revenu à Paris, d'où il est parti pour se rendre à Saint-Pétersbourg, en passant par Copenhague.

*** La célèbre pianiste, mademoiselle Cathinka Dietz, quitte Paris. Le roi de Bavière la rappelle à sa cour, qui sera bientôt très brillante, à cause du prochain mariage du prince royal avec une princesse de Prusse, et que doivent visiter la sœur de l'empereur d'Autriche, ainsi que la reine de Prusse et la reine de Saxe. On sait que mademoiselle Dietz est pianiste de la chapelle particulière du roi de Bavière.

*** M. Lacombe, ce jeune pianiste d'un talent si transcendant, est en ce moment à Metz, où il a déjà donné trois concerts dans lesquels on a admiré des compositions très remarquables d'un genre sérieux, telles que des *Mélodies* et *Ballades* pour le piano. L'artiste et ses œuvres ont obtenu un légitime succès, et on annonce que M. Lacombe donnera un quatrième concert avant son départ de Metz.

*** Si des gens comme les *frères Escudier* ont osé nous faire un procès en demandant des dommages et intérêts de 50,000 *fr.* pour avoir copié des *faits* relatés dans un autre journal, c'est la suite de leurs faits et de leurs actes. Il est à nous d'en profiter et de mettre au grand jour les moyens employés par ces messieurs pour créer des actions pour une somme de 200,000 *fr.*, à l'usage de l'exploitation d'une feuille paraissant une fois par semaine, telle que la *France musicale*, journal qui *six mois* avant avait été mis en actions pour 65,000 *fr.* sans que personne eût voulu prendre des actions. Mᵉ Bourgain a voulu rassembler tous les matériaux nécessaires, afin de contribuer à détruire ce trafic honteux qui fait le tort le plus réel en France à l'association, ce puissant moyen de la fortune du pays. Le public ne perdra pas pour attendre quelques jours; rira bien qui rira le dernier, et certes la gaîté n'est pas à l'ordre du jour des malheureux actionnaires de la *France musicale*.

*** Le tribunal de commerce, dans son audience du 22 août, a rendu un jugement qui décide que le décret de 1810, accordant pendant vingt ans aux enfants ou cessionnaires de l'auteur la propriété exclusive de ses ouvrages, s'applique aux compositions musicales non moins qu'aux œuvres littéraires. La question s'agitait entre madame Launer et M. Richaud, à propos du *Gradus ad Parnassum* de Clementi, dont la propriété est maintenue à ce dernier jusqu'au 9 mars 1852.

*** La Société philharmonique de Cambrai a donné cette année son concert annuel le 16 août. Il a été brillant et avait attiré beaucoup de monde. Les honneurs de cette matinée ont été pour M. Tagliafico, jeune chanteur d'un talent distingué, qui a dit avec verve et entraînement, et dans un style excellent, l'air d'*OEdipe*, et un air de la *Sonnambula*. On dit que M. Tagliafico débutera cet hiver à l'Académie royale de musique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bade*. — Le séjour d'un grand nombre d'artistes à Bade a donné l'idée à M. Bénazet de faire exécuter le *Stabat Mater* de Rossini, afin de s'assurer si à Bade, comme partout en Allemagne, ce soi-disant *chef-d'œuvre religieux* ferait un *fiasco* complet. Du reste l'exécution promet d'être excellente. Les solos seront chantés par mesdemoiselles Dobré et Heinefetter, et MM. Ronzi et Oberhoffer. Les chœurs du théâtre de Carlsruhe seront conduits par M. Sowinski, et l'orchestre par M. Panofka. Il y a eu beaucoup de concerts, parmi lesquels il faut citer ceux de M. Doehler, ce pianiste ravissant, qui obtient ici comme partout un succès d'enthousiasme, des frères Batta, et de MM. Sowinski et Ronzi. Ces concerts avaient attiré une grande affluence, et MM. Batta et Sowinski ont obtenu de nombreuses marques de satisfaction. On annonce encore des soirées et matinées données par MM. Artot, Ronzi et madame Damoreau. Au premier concert donné par M. Ronzi, MM. Doehler et Sowinski ont exécuté la belle sonate de Hummel, qui a produit beaucoup d'effet; on y a remarqué aussi une fantaisie sur *la Favorite*, par M. Sowinski, ainsi que *l'Invitation à la Mazureke*, du même auteur, et qui ont produit une vive sensation.

*** *Madrid*. — On lit dans le *Heraldo* du 13 août : Madame Pauline Viardot-Garcia est partie hier de cette capitale pour Paris. Elle est restée peu de jours à Madrid, au retour de son voyage à Grenade, et pour cela, sans doute, elle n'a pu accéder aux prières de ceux qui voulaient encore admirer son talent extraordinaire et applaudir son admirable chant. Nous avons sous les yeux deux suppléments au *Boletin oficial* de Grenade et plusieurs lettres de la même ville, où l'on parle des représentations du *Barbier* et de la *Norma*, qu'a données dans ce pays la célèbre cantatrice. Dans le premier de ces opéras, elle excita un grand enthousiasme et reçut d'unanimes applaudissements pendant toute la représentation. La foule était immense, malgré le prix extraordinaire des places, et non seulement elles étaient toutes occupées, mais les couloirs, les portes et la place même du théâtre étaient peuplés de gens avides d'entendre. Les représentations de la *Norma*, qui suivirent celles du *Barbier*, couronnèrent le triomphe de Pauline. Toutes les nouvelles s'accordent à dire qu'elle fut admirable, et qu'en remplissant un des rôles les plus difficiles du répertoire lyrique, comme est celui de *Norma*, elle produisit un effet extraordinaire, dominant et entraînant tout l'auditoire à un point qu'il est difficile de comprendre. Le *Lycée* de Grenade prépara ensuite une fête magnifique en l'honneur de la célèbre artiste, et dans le principal salon du magique Alhambra, résonnèrent les accents de Pauline, au milieu d'une réunion brillante, formée de toutes les personnes distinguées que renferme la moresque Grenade.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 36.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 4 septembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelsohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



CASTOR ET POLLUX,

Tragédie mise en musique par Rameau.

Représentée pour la 1re fois, par l'Académie royale de musique, le 24 octobre 1737.

Je ne suis pas de ceux qui disent : Ce n'est rien, c'est le livret de l'Opéra! Je dis que c'est beaucoup, et ce texte vaut bien que nous l'examinions, puisqu'il fait notre joie, ou notre désespoir, à nous autres musiciens, selon qu'il est trouvé touchant ou ridicule. On a vu de très belle musique sur de fort mauvais vers, rien n'est plus certain; on en voit même beaucoup, puisque la plupart des vers d'opéra sont... des vers d'opéra : mais on rencontre rarement de hautes inspirations musicales sur des situations dépourvues d'intérêt. Et il faut convenir que les plus grands musiciens dramatiques dont les travaux illustrèrent la scène ont presque toujours suivi dans leurs chefs-d'œuvre les phases d'abaissement ou d'élévation des drames qu'ils avaient à traiter. Ainsi à commencer par Gluck, majestueux, noble et pathétique dans *Iphigénie en Aulide*, déchirant, sombre, effrayant dans

Alceste, fougeux, sauvage et mélancolique dans *Iphigénie en Tauride*, voluptueux et passionné dans *Armide*, poétique dans *Orphée*; il devient tout d'un coup pâle et froid dans *Écho et Narcisse*, pour ne retrouver sa verve et son vif coloris que dans l'air agité « O transport! ô désordre extrême! » dans la scène touchante de la mort d'Écho, et enfin dans l'hymne à l'Amour : « Le dieu de Paphos et de Guide » qui lui inspira un de ses chœurs les plus délicieux.

La froide *Pénélope* de Piccinni est aujourd'hui complètement oubliée; on en peut dire autant de son *Endymion, triste amant de la Lune*; on ne connaît plus guère son *Atys*, bien que la scène du sommeil soit admirable, tandis qu'on cite encore souvent des fragments de son *Iphigénie en Tauride*, entre autres, l'air : « Et tu dis que tu m'aimes! » et que la *Didon*, presque entière, compte toujours de nombreux admirateurs.

C'est que les amours de cette infortunée reine de Carthage sont peut-être ce que la poésie antique nous offre de plus dramatique et de plus musical en même temps. On sent la passion palpiter sourdement; on distingue déjà d'harmonieux murmures; on voit des mélodies s'agiter en essayant leurs ailes, dès les premiers vers de cette immortelle épopée :

At Regina gravi jam dudum saucia cura
Vulnus alit venis, et cæco carpitur igni.
Multa viri virtus animo, multusque recursat
Gentis honos; hærent infixi pectore vultus,
Verbaque, nec placidam membris dat cura quietem.
. . . .
« Anna soror, quæ me suspensam insomnia terrent!
« Quis novus hic nostris successit sedibus hospes!
« Quem sese ore ferens! quam forti pectore et armis!
« Credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum! »
. . . .
Sic effata sinum lacrymis implevit abortis.

Virgile!... belle âme tendre, génie si pur et si noblement beau! ne nous semble-t-il pas quelquefois, à nous, ses modernes adorateurs, que nous l'ayons connu, et qu'il nous ait quitté seulement depuis peu!... Et quand ce mirage de vaines affections se dissipe, ne souffrons-nous pas de nous dire que c'est un songe, que nous sommes venus trop tard, que le temps emporte tout et ne veut rien nous rendre!...

Avec quelle triste et pieuse émotion on considère aujourd'hui dans Rome ces temples en ruine qui lui prêtèrent leur ombre en protégeant sa rêverie, ces débris du pont sur lequel si souvent il traversa le Tibre! Et plus loin, ces cascades de Tivoli, ces bois d'oliviers, ces grottes, ces vallées, qui le virent errer, récitant ses poëmes à Horace, son ami tant soit peu égoïste et épicurien, qui pourtant oubliait, à l'entendre, les festins de Mécène, et les belles esclaves, et ses propres vers!!...

On se prend alors à aimer les Italiens pour leurs naïves croyances, on remercie avec effusion les braves *Contadini* de vous montrer dans la plaine de Rome cette chapelle de Sainte-Anne, qui n'est autre, disent les *savants*, qu'un temple élevé par Anna, la désolée sœur de Didon, et qu'ils environnent du respect voué à la mémoire du poëte, comme ils font pour les prétendues écoles de Virgile dans la baie de Pouzzoles, et pour son tombeau du Pausilippe que sa dépouille n'habita jamais.....

Mais nous voilà bien loin de Rameau, de ses basses fondamentales, de ses spéculations harmoniques, qui ne doivent rien à la poésie, et qui se sont aussi gardées, tant qu'elles ont pu, de lui jamais rien donner. On me pardonnera cette digression; il fait si beau aujourd'hui! les calmes splendeurs d'une journée radieuse comme celle-ci favorisent si bien le sentiment admiratif qu'inspirent les poëmes antiques, ces fils du soleil, que le sujet même de l'opéra de Rameau va nous rappeler!... M'y voici. — Dans ce drame lyrique, Castor n'est déjà plus; il a été tué par Lyncée; mais son frère Pollux s'arme pour le venger, et remporte en effet sur Lyncée une sanglante victoire. Thélaïre et Phébé, amantes des deux frères, sont inégalement partagées dans leur amour. Castor est mort en adorant Thélaïre; Pollux vit au contraire avec une passion très modérée pour Phébé. Il en vient même à découvrir qu'il n'a d'amour que pour Thélaïre, et il essaye de le lui faire partager. L'amante éplorée de Castor reproche à Pollux de trahir la mémoire de son frère, et l'engage à implorer de Jupiter le retour de Castor à la vie :

« D'un frère infortuné ressusciter la cendre,
« L'arracher au tombeau, m'empêcher d'y descendre,
« Triompher de *vos feux*, des siens être l'*appui*,
« Le rendre au jour, à ce qu'il aime,
« C'est montrer à Jupiter même
« Que vous êtes digne de lui.

POLLUX.

« Quel *trouble* confus me *dévore*?
« Quelle pitié combat mes sentiments jaloux?
« Ombre que je chéris, princesse que j'adore,
« Je serai digne aussi de vous! »

Le héros offre un sacrifice à son père Jupiter, et lui demande de rendre Castor à la lumière. Jupiter répond que ce vœu ne peut être exaucé qu'à la condition, pour Pollux, de prendre aux enfers la place de son frère. Pollux veut faire à l'amitié le sacrifice de son immortalité. Avant de l'accepter, Jupiter veut que Pollux sache bien ce qu'il perd en s'exilant des cieux, et ordonne à Hébé de lui décrire les jouissances infinies de l'Olympe. Vains efforts, Pollux veut mourir :

« Le ciel et le bonheur suprême
« Sont aux lieux où l'on aime,
« Sont aux lieux où l'on est aimé! »

Malgré les pleurs, les cris de Phébé, malgré les efforts des monstres du Tartare, Pollux descend aux sombres bords. Il a bientôt découvert Castor parmi les ombres heureuses des champs élyséens. Combat de générosité entre les deux frères; Pollux va jusqu'à avouer à Castor son amour pour Thélaïre, et la peine qu'il a eue à en triompher; il le conjure au moins de revivre pour elle. Castor au nom de Thélaïre sent tout le prix du sacrifice de Pollux, et l'accepte enfin, mais en jurant par le Styx qu'il ne veut que revoir son amante, et qu'il reviendra dès la prochaine aurore.

A peine a-t-il en effet consolé Thélaïre, que déjà il parle de retourner aux enfers. Le cœur de la malheureuse amante se brise à cette nouvelle séparation, Thélaïre tombe expirante dans les bras de Castor, quand le bruit du tonnerre annonce l'arrivée du souverain des cieux. Jupiter, touché de l'héroïsme des deux frères et de l'amour de Thélaïre, annonce à Castor qu'il est admis au rang des dieux. L'Olympe s'ouvre, et Castor y retrouve Thélaïre et Pollux.

CASTOR.

« J'allais te dégager du ténébreux séjour,
« Mais le ciel enfin nous rassemble.

POLLUX.

« Quoi! malgré tout l'amour dont ton cœur est épris,
« Tu me sacrifiais la princesse qui t'aime !
« Quand j'ai volé vers toi, je fuyais ses mépris;
« Castor, tu m'as vaincu, je me vaincrai moi-même;
« Sois heureux, je ne suis immortel qu'à ce prix. »

Tel est ce livret, peu dans nos mœurs actuelles, mais musical cependant, malgré la naïveté de quelques vers et le ridicule de certaines scènes, comme celle du *ballet des astres*, où l'on voit les étoiles danser une chacone. Nous dirons, dans un prochain article, comment Rameau nous semble l'avoir traité.

H. BERLIOZ.

UN STÉNOGRAPHE AU PARTERRE DE L'OPÉRA.

Chacun son goût. En fait de science, d'art, d'imagination, et surtout d'esprit, je n'emploie que de celui des autres : je suis monomane de tachygraphie, de sténographie, de stéganographie; mon bonheur est de transmettre à mes concitoyens les idées de tout le monde. Ce goût m'a rendu cosmopolite, car je cours partout où il y a des débats à enregistrer. A la veille de manquer d'aliment par suite et brusque fin de la brillante session législative qui vient de s'écouler si rapidement, j'avais été en Auvergne, me berçant de l'espoir que le procès Marcellange m'offrirait une matière abondante : je voyais en perspective un nouveau drame Lafarge, une madame Manson du fameux procès Fualdès; mais je n'ai trouvé que deux dames donnant un démenti au reproche de loquacité que l'on adresse assez ordinairement au beau sexe, par des réponses aristocratiques, laconiques, dures, sèches et prudentes. Désappointé, je suis revenu bien vite dans Paris; et n'espérant plus que dans le gouvernement ou la police pour jeter quelque affaire bien scandaleuse en pâture à l'avidité parisienne, si niaisement crédule, j'ai pris en arrivant, et en désespoir de cause, un billet de parterre à l'Opéra, sans même regarder l'affiche..... on donnait un ballet! Voyez-vous un sténographe traduisant les pointes et les pirouettes de nos danseuses et de nos danseurs? Mais lorsqu'on est animé du génie et de l'amour de sa profession, on trouve le moyen, comme le dit J.-J. Rousseau dans son dictionnaire de musique, de faire parler le silence. Au reste, ce n'est point l'éloquence des jambes que j'ai à traduire ici, mais bien les opinions désintéressées et manifestées dans les entr'actes, par plusieurs personnes qui m'entouraient, sur une prochaine élection académique, pour le remplacement de l'illustre Cherubini à l'Institut, classe des beaux-arts, section de musique.

Et d'abord le chef de l'école française, européenne même, est-il remplaçable en ce moment, même après les six mois d'ajournement pris par la classe des beaux-arts pour nommer un successeur à Cherubini? Telle est la question qui a été vivement controversée autour de moi. D'après mes habitudes d'investigations, je caractériserai mes interlocuteurs suivant la position ou la profession qu'ils doivent avoir dans le monde, position et profession que quelques uns même ont avouées franchement. Moi, fit un gros homme qui avait assez le ton d'un marchand de nouveautés de la rue Saint-Denis, je crois qu'en ce monde un homme dans le commerce ou les arts peut parfaitement remplacer un autre homme. Je ne connais rien en musique, mais j'en ai le sentiment, et c'est tout ce qu'il faut pour en bien juger. Je ne sais pas ce qu'a fait Cherubini; c'était peut-être un bon musicien; mais il me semble qu'il peut fort bien être remplacé par Adam ou Musard, qui ont fait des choses charmantes, des airs qui sont sur les orgues de Barbarie et qu'on chante partout.

Sans doute, monsieur, répondit à cela un individu assez grand, au ton poli, mais ironiquement froid, et qui me parut raisonner en compositeur. C'est peut-être un avantage de ne rien savoir en musique, dit-il, mais il ne faut pas en abuser. Il y a sans doute un certain mérite à faire des mélodies qu'on retient, des chansons qui courent les rues; il y a la musique populaire et la musique populacière; il est de ces mélodies qui traversent les âges en conservant l'empreinte de distinction ou de charmante naïveté qu'elles avaient à leur apparition, telles que : *O ma tendre musette! Pauvre Jacques, Partant pour la Syrie, le Klephte, etc.*, tandis que la *Complainte du maréchal de Saxe; A coups d'pieds, à coups d'poings! j'te cass'rai la gueule et la mâchoire*; et *Oh! oh! oh! qu'il était beau, le postillon de Lonjumeau!* sont de ces chants qui s'usent rapidement dans les bals Chicard de toutes les époques, ou qui restent comme types de choses plates, ridicules et communes. Ce sont trop souvent de ces chants qui échappent à la lyre facile, spirituelle et légère, comme on dit en style de feuilleton, de M. Adam. Quant aux mélodies, aux harmonies inspirées, cherchées même, travaillées avec soin, conscience et patience, prises au point de vue dramatique ou sacré, l'auteur du *Postillon de Lonjumeau* ne se doute pas de ce que c'est, ce qui ne l'empêche pas d'écrire de la musique religieuse.

Ah oui! s'écrie aussitôt un monsieur que je crois être un vaudevilliste, travaillant dans les petits journaux, comme disait dimanche passé *les Coulisses*, journal fort spirituel : « M. Adolphe Adam, le compositeur, se sert de l'église comme du théâtre; il envoie aux journaux des réclames dans lesquelles il annonce qu'il fera chanter aujourd'hui dimanche une messe à Versailles. C'est une prière pour obtenir son salut et une place à l'Institut. »

Tiens! dit le marchand de la rue Saint-Denis, il a, ma foi, bien raison. Par le temps qui court, il n'y a de réel que les bonnes places et les pièces de cent sous.

Oh! sous ce rapport, s'écrie un monsieur que je soupçonne être un claqueur, M. Adam est joliment un homme de l'époque. En voilà un gaillard qui ne s'endort pas, et qui soigne ses succès! Par le temps qui court, ainsi que le dit fort bien monsieur, l'auteur du *Postillon de Lonjumeau* fait comme le temps; il court la poste sur le chemin de la gloire, sans compter qu'il a des amis chauds qui lui donnent de fameux coups de mains.

Le compositeur. Oui, il a pris pour devise la maxime connue :

Travailler ses succès bien plus que ses ouvrages.

Le claqueur. C'est ça, et c'est tout ce qu'il faut. Je vous le demande : sans ses amis, est-ce qu'on aurait jamais parlé du *Mal du pays*, de *Pierre et Catherine*, du *Proscrit*, de *Dalinowa*, de *Régine*, de *Micheline*?

Le compositeur. Oh! mon Dieu, pas plus qu'on ne parle et qu'on ne parlera du *Fidèle berger*, de *la Marquise*, de *la Reine d'un jour*, du *Brasseur de Preston*, de *la Main de fer*.....

Le claqueur. Oh! oui, *la Main de fer!* il en a fallu plus d'une pour soutenir celle-là, allez! Les auteurs, les

acteurs, les chanteurs et les compositeurs ne sont que des ingrats ; ils oublient à chaque instant tout le mal qu'on se donne pour eux.

— Est-ce que vous avez, sous ce rapport, à vous plaindre de l'auteur de tous ces ouvrages, dis-je en souriant à ce monsieur qui nous dévoilait ainsi naïvement la nature de ses occupations journalières ?

— Moi ? non : je suis son ami, et je trouve même qu'on est injuste envers lui. Il me racontait que dans les visites d'usage qu'il fit pour la dernière place vacante à l'Institut, un vieil académicien de la classe des beaux-arts, peintre ou graveur, je crois, s'étant informé de ce qu'il avait fait, il lui répondit qu'il était auteur de treize opéras. — Joués? lui demanda bêtement le vieil académicien.

— Eh! mais pas si bêtement, peut-être, que vous le croyez bien, fit le grand compositeur au ton ironique, froid et poli, qui semblait être le régulateur, le président de la conversation. On rend assez justice à M. Adam ; on reconnaît son faire facile ; il a trouvé quelques jolies mélodies accompagnées presque toujours d'une manière commune, il est vrai ; mais enfin il a rencontré une gracieuse et fraîche inspiration depuis qu'il arpente la carrière musicale, c'est sa petite partition du *Chalet*. Ce qu'on lui reproche assez justement, c'est de ne douter de rien, d'être un maître Jacques dans l'art musical ; c'est de ne pas avoir la conscience de cet art, c'est de se croire en droit de retoucher Grétry, de refaire *la Marseillaise*, parce qu'il a composé de jolie musique de vaudeville, et celle de *la Chatte blanche*, pantomime anglaise ; c'est de se poser en musicien propre à tout, prêt à tout, même à remplacer Cherubini, ce bénédictin ascétique de la religion et de la science musicale. Qu'on lui donne des tabatières ornées de toutes sortes de diamants, qu'il reçoive des décorations dont tout le monde ne peut pas se garantir, comme dirait le *Charivari ;* mais qu'il ne prétende pas pour cela nous faire oublier, ou nous dédommager de la perte de Cherubini, parce qu'il a continué Floquet, Lemoine, Dézaide ou Nicolo, faiseurs, écrivailleurs, composailleurs, qui, ne visant qu'à l'argent et aux emplois, ont arrêté dans le temps les progrès de la science musicale. Au reste, il y a tant de gens dans Paris pour qui un air chanté dans les rues est un titre à la célébrité pour son auteur, que les refrains de *Mon petit mari !* ou, *Du vin, du rhum et du tabac, ça fait du bien à l'estomac*, sont des titres suffisants pour arriver à l'Institut. Il y aurait une foule d'individus étonnés, désappointés, s'ils apprenaient qu'on a préféré à M. Adam, pour succéder à Cherubini, un compositeur qui a écrit d'excellents quatuors, des opéras, des symphonies, des quintettes, dans lesquels brille au plus haut degré un style pur et sévère, uni à des mélodies distinguées et pleines de fraîcheur ; ils ne savent même pas son nom, et si on le leur disait, ils le prendraient pour un insulaire de la perfide Albion, bien que ce soit un Anglais de l'Auvergne. M. Adam sait cela, et en concurrent actif, délié, infatigable et adroit, ce n'est point ou du moins fort peu sur la section de musique qu'il compte, c'est plutôt sur les statuaires, les graveurs, les architectes, les peintres qui forment la majorité de la classe des beaux-arts. De même que ces messieurs sont fort contents lorsqu'on leur fait des compliments en lieux-communs sur les contours gracieux, sur le marbre parlant de leurs statues, sur la pureté, la hardiesse de leur burin, sur le grandiose de leurs monuments, sur l'admirable clair-obscur de leurs tableaux ; de même ils vous comprennent parfaitement, et sont enchantés, lorsqu'un musicien vient solliciter leur suffrage en se servant des mots de chant, de grâce, de musique spirituelle et légère, de goût, de charme, vocabulaire artistique à l'usage de tous. Or, M. Adam qui sait la puissance de ce langage ne manquera pas de l'employer près de ceux dont il désire tant être le confrère, et il arrivera nécessairement à l'Institut.

— Ma foi, dit alors le marchand de nouveautés, il le mérite, rien que pour avoir fait cette jolie musique du ballet que nous venons de voir, et surtout cette délicieuse valse de *Giselle*.

Le compositeur. Ce n'est donc pas lui qui doit être nommé, car cette valse est de M. Burgmuller.

Le marchand de nouveautés. Ah !

Pierre DURAND,
qui ne se dit ni Nicolo ni Méhul.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

X.

LE PIANO SERA TENU PAR M...

« Nul n'est prophète en son pays », vérité triviale, axiome populaire, maxime beaucoup moins neuve que consolante pour ceux que leur étoile condamne à ne sortir, ni de leur pays natal, ni de leur native obscurité !

J'ai connu un artiste étranger qui, sur la foi des traités et de ses inspirations musicales, avait fait le voyage d'Allemagne à Paris, dans l'espoir de s'essayer sur notre première scène lyrique. Est-il besoin de vous dire de quelle manière on l'accueillit ? Dans son désespoir, il s'écriait : « Mais comment faut-il s'y prendre ? En Allemagne, on » m'a dit d'aller en France, parce qu'il n'y avait que la » France pour faire la réputation d'un artiste ! J'y suis » venu, et ici l'on me demande quelle réputation je me » suis faite en Allemagne. ! »

Évidemment le cercle était vicieux.

Mon ami Christophe N..... se laissa éblouir, lui aussi, à la même illusion que l'artiste germanique. Après avoir acquis par un long travail et des efforts assidus un assez médiocre talent de pianiste, fatigué de lutter contre l'influence du hasard, qui l'avait fait naître dans un coin de la grande cité parisienne, et persuadé qu'il lui suffirait de s'expatrier pour voir rendre justice à son mérite, il résolut un jour de s'arracher au petit nombre d'élèves qui lui procuraient à peine de quoi végéter tristement. Hélas ! il lui fallut encore le courage de s'arracher à une maîtresse chérie, artiste comme lui et donnant des leçons de chant, mais à laquelle il se flattait d'en avoir seul donné d'amour !

Muni de quelques lettres de recommandation, Christophe monta en diligence, et le voilà sur la route de Vienne, où, dès son arrivée, il se fit annoncer comme un grand artiste français ; mais les Viennois sont connaisseurs, et à peine eurent-ils entendu le pauvre Christophe, qu'ils surent à quoi s'en tenir sur la valeur de l'artiste et du programme. Mon ami recommença donc à végéter dans la capitale de l'Autriche, comme il avait végété dans celle de France. Il visita successivement plusieurs autres capitales, Dresde, Berlin, Munich, et partout ce fut la même chose. Au bout d'un an de voyages et de tentatives, Christophe n'était toujours que Christophe, et le prophète n'était pas même encore à l'état d'embryon.

Cependant, la correspondance n'avait pas cessé d'être

assez active entre le voyageur et sa bien-aimée, que des relations de famille avaient empêchée de quitter Paris. Christophe N..... écrivait à Ernestine S.... des lettres passionnées, dans lesquelles il se permettait d'exagérer un peu les progrès de sa réputation et de sa fortune. De son côté, Ernestine S..... répondait à Christophe N..... par des lettres non moins tendres, dans lesquelles elle l'assurait toujours de sa fidélité.

Enfin mon ami s'ennuya de son vagabondage artistique; le mal du pays s'empara de lui avec d'autant plus de force qu'il n'était balancé par aucune félicité étrangère. Christophe éprouva l'irrésistible désir de revoir la France et son Ernestine : « Mais quoi! se dit-il avec amertume, » me faudra-t-il revenir absolument comme je suis parti? » Et tout-à-coup une idée singuliere traversa son imagination : « S'il n'est pas facile à un Français de devenir pro- » phète en Allemagne, je crois savoir par expérience qu'un » Allemand a moins de peine à se poser comme tel en » France. Eh bien! si je me faisais Allemand? si je de- » venais le célèbre, l'illustre, l'incomparable n'importe » comment, pourvu que le nom finisse en *mann*, en *ich*, » en *bourg*, en *berr*, ou autre terminaison consacrée?... » J'ai envie de m'appeler le célèbre Wassermann! cela » signifie quelque chose comme le verseau, l'un des si- » gnes du zodiaque, mais le sens n'y fait rien, du moment » que le mot est sonore et assez distingué. Décidément » Wassermann me plait, et je me baptise Wassermann. » Je possède assez de mots allemands pour écorcher le » français sans trop d'invraisemblance. Si j'avais seule- » ment recueilli sur la route autant de thalers que j'ai re- » tenu d'expressions!... La longueur excessive de mes » cheveux, de ma barbe et de mes favoris, que je ne » taille plus depuis que j'ai passé le Rhin, me rend com- » plétement méconnaissable. Je réunis donc toutes les » conditions d'une notabilité exotique, et je puis me pré- » senter sans crainte à mes amis et à mes ennemis, sans » compter Ernestine, devant qui je ne veux apparaître » qu'environné d'une auréole lumineuse, et précédé du » bruit de mon nom. Wassermann!... Comme Ernestine » sera étonnée quand le célèbre Wassermann, lui ayant » demandé la permission de tomber à ses genoux, elle » reconnaitra en lui son cher Christophe! ô Ernestine!... » quel moment!... quel délicieux moment! »

La métamorphose s'accomplit sans plus de retard; mon ami était arrivé à Munich Christophe N***, et il en partit Wassermann; Christophe N*** disparut de ce monde; il n'y resta plus trace de Christophe N***, mais il y eut un Wassermann de plus, si toutefois il s'en trouvait déjà quelque autre. A peine eut-il touché la frontière que le célèbre Wassermann songea à profiter de ses avantages, et à mettre son illustration en plein rapport. D'abord il avait eu l'idée de donner des concerts depuis Strasbourg jusqu'à Paris, s'arrêtant dans chaque ville un peu notable, et la remplissant, avec l'aide des journaux, du grand nom de Wassermann; mais un amateur *éclairé*, qu'il consulta sur cette idée, lui fit craindre que le produit ne répondît pas à son attente, et que dans plusieurs localités le bénéfice du concert ne se résumât en une perte sèche de quelques centaines de francs. Wassermann goûta peu cette façon de s'illustrer argent comptant, et dans la triste prévision qu'il pourrait être obligé de rester en gage quelque part, jugea prudent de chercher un autre système de retour.

Justement la belle saison finissait, et trois artistes italiens, un chanteur, une chanteuse et une clarinette qui venaient d'exploiter les provinces rhénanes, descendirent à Strasbourg dans la même auberge que le célèbre Wassermann. A la table d'hôte chacun parla de ses projets, de ses plans, et mon ami apprit que les trois Italiens (dont une Italienne), se rendaient directement à Paris pour donner des concerts. Ce fut un rayon d'espoir pour le célèbre Wassermann, qui dès lors entreprit de se faufiler dans le trio mélodique, en l'élevant à la haute puissance du quatuor. Il n'eut pas de peine à persuader aux Italiens que le concours d'un pianiste, associé constamment à leur sort, et non ramassé au hasard, leur manquait essentiellement, que de plus leur renommée ausonienne gagnerait beaucoup à se fortifier de sa célébrité allemande. Le marché se conclut donc, et nos quatre artistes s'embarquèrent ensemble pour Paris dans la diligence Laffitte et Caillard.

Le premier soin des nouveaux venus fut d'organiser un concert, chose assez facile, puisque les Italiens se chargeaient à eux seuls d'en défrayer la partie vocale et la partie instrumentale. Ce fut mon ami qui rédigea l'affiche, et qui n'oublia pas d'en faire imprimer en lettres gigantesques la dernière ligne ainsi conçue :

LE PIANO SERA TENU PAR M. WASSERMANN.

Vous comprenez que si mon ami n'accola pas à son nom l'épithète de *célèbre*, qu'il affectionnait particulièrement, il ne fut pas précisément retenu par un sentiment de modestie.

Le concert se donnait dans les magasins d'un facteur de pianos, et commençait par un duo de ténor et soprano. Pendant le morceau, plusieurs personnes se levèrent pour laisser passer une dame seule qui venait occuper l'une des deux stalles restées vides sur la troisième banquette. Le bruit qui résulta de ce mouvement parvint jusqu'aux artistes. Christophe, ou plutôt Wassermann, tout en continuant d'accompagner, jeta un regard furtif sur la dame qui causait ce trouble : au moment où elle se retourna pour s'asseoir, il reconnut Ernestine, et Ernestine brillante d'attraits, de toilette, Ernestine, fraîche comme la rose, Ernestine, riante comme le printemps! A cet aspect inattendu, le célèbre Wassermann ne put se défendre d'une vive émotion, immédiatement traduite en quelques fausses notes et accords frappés mal à propos. Presque aussitôt le chanteur poussa le coude du pianiste, en lui disant à demi-voix : « *Ebben!... cos' è? — Niente,* » *niente* », répondit de même le pianiste, en se troublant de plus en plus, et en commettant de nouvelles fautes. Une foule de pensées se heurtait dans sa tête, une foule de questions se pressait sur sa langue, condamnée à l'immobilité par le devoir : « Comment et pourquoi Er- » nestine est-elle ici? Pourquoi a-t-elle l'air si heureux? » Comment est-elle si bien portante?... Et l'absence?... » et les regrets?... et les inquiétudes?... etc., etc. »

Ce fut bien pis encore pendant la fantaisie de clarinette qui succéda au duo. Le regard de Christophe errait incessamment du pupitre à la troisième banquette, et si, quand il s'éloignait du pupitre, il rencontrait toujours et sur-le-champ Ernestine, en quittant la banquette pour revenir au pupitre, il ne retrouvait pas toujours aussi vite ni aussi exactement l'endroit précis de la portée musicale qu'il avait désertée. Ce qui intriguait surtout Christophe, c'est qu'il restait une stalle vide auprès d'Ernestine, dont les yeux se tournaient toujours vers le fond de la salle, et

paraissaient chercher quelqu'un. A la fin, ce quelqu'un apparut : c'était un jeune et beau cavalier, tenant à la main un délicieux bouquet, qu'il s'empressa d'offrir à Ernestine. Dès lors plus de doute, plus de mystère ! Ernestine avait oublié Christophe ! ses protestations épistolaires n'étaient que mensonge ; elle se disait fidèle comme il se disait riche : illusion d'une part, déception de l'autre ! Un tremblement convulsif agita les membres de Christophe, et ni ses mains ni ses jambes ne conservèrent la faculté de s'acquitter régulièrement de leur service. Imaginez le désordre qui s'ensuivit, et qui manqua faire étrangler de rage le malencontreux clarinettiste. Poussé par une fièvre de cheval, Christophe le menait au grand galop, sans plus observer ni mesure ni rhythme. Essoufflé, haletant, désolé d'avoir barbouillé tous ses traits, l'artiste jeta feu et flamme contre l'accompagnateur. Peu s'en fallut même qu'il ne lui sautât à la gorge !

Après la fantaisie, venait un air chanté par la prima-donna. A peine Wassermann ou Christophe s'était-il assis au piano, plus agité, plus fiévreux, plus incapable que jamais de remplir son office, que d'un commun accord, Ernestine et son cavalier, qui n'avaient cessé de s'occuper l'un de l'autre, en échangeant les sourires, les doux propos, se levèrent ensemble pour sortir. Alors le célèbre Wassermann se leva aussi, renversa le piano, s'élança de l'estrade, franchit deux banquettes, et saisit le bras de son infidèle en s'écriant : « — Ernestine ! » Celle-ci fort étonnée le regarda, réprima un élan involontaire, et dit en se débarrassant de son étreinte : « — Laissez-moi, » monsieur, je ne vous connais pas. »

Une scène tragi-comique suivit le départ d'Ernestine : les deux artistes italiens se jetèrent sur Wassermann qu'ils avaient droit de croire atteint de folie ; quelques auditeurs se joignirent à eux, et l'entraînèrent bon gré mal gré dans une salle voisine. « — Elle ne me reconnaît pas, » s'écriait Christophe. La perfide !... l'ingrate !... Elle ne » me reconnaît pas, moi, Christophe N..., son ami, son » camarade, élève du Conservatoire comme elle, et qui » ne me suis séparé d'elle que pour elle, que pour revenir » plus digne d'elle !... » Le chanteur italien coupa court à ces doléances : « — Comment ? Christophe N..., dites- » vous ? un élève du Conservatoire ! un Français !... Mais » vous n'êtes donc pas le célèbre Wassermann ? — Pas » plus que vous. — Allez au diable ! »

Et voilà comment mon pauvre ami Christophe N... détruisit lui-même le brillant échafaudage qu'il avait dressé à son honneur, et redevint Christophe N... comme devant, prédestiné qu'il était à n'exercer l'état de prophète ni en son pays ni ailleurs.

La morale à tirer de cette anecdote, plus historique qu'on ne le supposera peut-être, c'est qu'il ne faut pas s'engager à tenir le piano, quand on n'est pas sûr de pouvoir se tenir soi-même.

Paul SMITH.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Don Juan*, pour la rentrée de Barroilhet.

*** Le second début de mademoiselle Méquillet dans *les Huguenots* n'a été ni moins heureux ni moins brillant que le premier. Il y avait foule pour entendre la débutante, et en même temps Duprez, toujours admirable dans le rôle de Raoul.

*** Une indisposition de madame Nathan-Treilhet a empêché la représentation de *Don Juan*, qui devait avoir lieu vendredi. On a donné *le Philtre* et *Giselle*.

*** Il est question de monter sur-le-champ *le Vaisseau-Fantôme*, opéra en deux actes, paroles de M. Paul Foucher, musique de M. Dietsch.

*** Poultier a chanté le rôle de Masaniello pour la dernière fois avant de prendre son congé qui sera de trois mois. La manière dont il a dit l'air du Sommeil au quatrième acte lui a encore mérité les applaudissements de la salle entière. Il se rend directement à Rouen, sa ville natale, et de là il ira au Havre. Il chantera sur les théâtres de ces deux villes les trois rôles qu'il a chantés ici, Masaniello, Eléazar, Arnold, et de plus le rôle d'Alphonse de Fernand de *la Favorite*. C'est par celui d'Eléazar de *la Juive* qu'il doit débuter à Rouen.

*** Une indisposition assez sérieuse a forcé M. Bouché à rester éloigné de la scène pendant quelque temps. Nous apprenons avec plaisir que M. Bouché est rétabli, et qu'il va rentrer très incessamment.

*** Delahaye, le jeune ténor qui a débuté à l'Opéra l'hiver dernier, et qui est engagé à Lyon, vient de chanter avec succès au Havre.

*** Depuis quelque temps, les journaux de Paris se sont beaucoup occupés de savoir si Rubini serait engagé aux Italiens pour cet hiver. Il n'y reviendra pas, probablement. Mais c'est à tort qu'on a cherché à insinuer que sa retraite dépendait de la croix d'honneur qu'il voulait obtenir ; MM. les directeurs ont proposé à Rubini un engagement qu'il ne pouvait accepter. Il ne s'agissait de rien moins pour Rubini que d'abandonner les trois principaux rôles où il a brillé avec tant d'éclat, *les Puritains*, *Lucia* et *la Sonnambula*. Rubini pourrait-il rentrer aux Italiens à des conditions pareilles ?

*** A l'Opéra-Comique on répète *Zampa* avec activité. — L'opéra de Grisar, *l'Eau merveilleuse*, dont on s'occupe en ce moment, et qui a été joué d'origine en deux actes, sur le théâtre de la Renaissance, a été réduit en un acte pour l'Opéra-Comique. Les coupures musicales ont été faites par M. Strunz, l'habile chef de musique de ce théâtre. M. Sauvage, l'auteur du poème, a mis en prose les récitatifs.

*** Roger, de l'Opéra-Comique, n'a presque joué à Rouen que des rôles du grand Opéra, Eléazar de *la Juive*, Masaniello de *la Muette*, Arnold de *Guillaume Tell*, et il a obtenu beaucoup de succès.

*** Une contestation s'était élevée entre M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, et madame Rossi-Caccia, artiste de ce théâtre. Mise en délibéré au rapport de M. Delinck, président, l'affaire s'est arrangée devant ce magistrat. M. et Mme Rossi se sont désistés de leur demande, et les parties ont consenti, avec les modifications que le temps avait rendues nécessaires, à l'arrangement projeté entre elles sur les représentations à bénéfice et les rôles du répertoire.

*** Les tribunaux ont refusé à Madame Capdeville-Horn la séparation de corps qu'elle leur demandait, mais ils viennent de lui accorder la faculté de contracter, soit à Paris, soit en province, un engagement théâtral aux conditions qui lui sembleront avantageuses, et sans l'intervention de son mari.

*** La commission spéciale des théâtres royaux s'est réunie mardi dernier pour délibérer sur la question du troisième théâtre lyrique. Les membres présents étaient M. le duc de Coigny, président ; M. Kératry, vice-président ; M. le marquis de Louvois ; MM. Edmond Blanc, Vitet, Chaix d'Est-Ange, Armand Bertin, Dhenneville. M. Cavé, directeur des Beaux-Arts, et M. Edouard Monnais, commissaire royal près les théâtres lyriques et le Conservatoire de musique, assistaient à la séance. Après avoir longuement délibéré, et entendu MM. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, et Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, la commission a exprimé le désir d'entendre aussi MM. les membres de la commission des auteurs dramatiques ; mais comme il n'était pas possible de les convoquer le jour même, et que le lendemain plusieurs pairs et députés devaient quitter Paris, la commission s'est vue forcée d'ajourner une décision qui ne peut être prise convenablement que par la totalité des membres dont elle se compose.

*** M. Franco-Mendès est parti pour la Hollande, il reviendra à Paris au mois d'octobre.

*** La Société philharmonique de Sens, dont on ne saurait trop encourager les progrès et les efforts, vient de donner au

bénéfice des pauvres un grand concert qui avait attiré une foule immense. Plusieurs artistes de Paris, MM. Alard, Rémusat, Jourdain, Vény et mademoiselle Vény, avaient bien voulu promettre leur puissant concours à cette solennité. Ce concert a été magnifique, et tel qu'on devait l'attendre de pareils interprètes : aussi les nombreux auditeurs les ont-ils, par d'unanimes bravos, récompensés de leur bienfaisante intervention.

*** Rossini, qui n'a pas de portefeuille, qui dit tout simplement qu'il ne veut pas composer, et rit dans sa barbe quand ses éditeurs annoncent son *Stabat* comme une production digne de prendre place à côté de *Guillaume Tell*, emploie ses loisirs à régénérer les conservatoires d'Italie. La *Gazette de Milan* annonce que depuis qu'il a pris la direction du lycée musical de Bologne, tout fait espérer que cet établissement recouvrera bientôt son ancienne célébrité. On y a repris l'antique usage du concert d'épreuve et des prix annuels d'encouragement. Dans la séance du mois de juin dernier, son éminence le cardinal Opizzoni, archevêque de Bologne, a fait de sa main la distribution solennelle des prix. Rossini était présent, et les spectateurs lui ont témoigné, par d'unanimes applaudissements, la reconnaissance qu'éprouve la ville entière pour les soins qu'il accorde si généreusement à la régénération du lycée. Au concert qui se donna sous les auspices du grand maestro, on exécuta, entre autres morceaux, l'ouverture du *Comte d'Egmont*. Cet hommage rendu au génie de Beethoven, en Italie et par l'inspiration de Rossini, est un fait très intéressant. Le compositeur allemand n'avait pas cette impartialité de bon goût; loin de là, il traitait l'auteur d'*Otello* comme les romantiques faisaient de Racine, il y a dix ans, et disait en parlant du maestro : *Ce polisson de Rossini.* Lorsqu'on joua le *Barbier de Séville* à Vienne, Beethoven, qui assista à l'une des représentations de cet opéra, donna pendant toute la soirée des signes non équivoques du plaisir qu'il éprouvait. La scène de la leçon de chant où le compositeur a rendu, par une musique si spirituelle, le jeu muet de Figaro et du vieux tuteur pendant que les amants se font leurs confidences mutuelles, parut surtout l'intéresser vivement. Comme on lui faisait compliment sur ce qu'il revenait enfin de sa prévention contre la musique italienne, et sur ce qu'il rendait justice à l'esprit qui brille dans la partition du *Barbier de Séville* ; « La musique ! répondit-il d'un air bourru, est-ce que j'entends quelque chose au théâtre? » En effet, il commençait à devenir sourd, et la pantomime des acteurs était ce qui l'avait diverti.

*** La semaine dernière ont eu lieu à Notre-Dame-de-Lorette les obsèques de M. Edmond Larivière, jeune harpiste et compositeur de talent. Une foule d'artistes distingués assistaient à cette triste cérémonie. Un discours touchant a été prononcé par son ami et condisciple, M. A. Elwart, sur la tombe de ce jeune homme enlevé aux arts et à sa famille au moment où il allait recueillir le prix de ses travaux, déjà couronnés par de brillants succès. C'est sous le ciel meurtrier de Londres, où il était allé donner des concerts, que l'élève de Nadermann et d'Urban a succombé en quelques jours. Sa dépouille mortelle a été ramenée à Paris par son frère, M. Philippe Larivière, peintre distingué auquel le musée de Versailles doit, entre autres belles toiles, celle de *l'Arrivée de Louis-Philippe à l'Hôtel-de-Ville, en Juillet* 1830.

*** Nous avons sous les yeux une brochure intitulée : *Exposition du système de l'écriture musicale chiffrée*, par M. J.-Ch. Teule. Le but de cet écrit est une réforme radicale de la notation actuelle, à laquelle M. Teule voudrait substituer une notation en chiffres, idée qui n'est pas nouvelle, comme on sait, mais que l'auteur présente avec des modifications qui lui appartiennent. On écrirait un gros volume si l'on voulait analyser les divers essais du même genre qui ont été faits depuis plus de cent ans, et dont aucun n'a réussi. Tous les systèmes de nouveaux signes proposés en place des notes usitées, ont échoué devant l'impossibilité de s'en servir pour des morceaux compliqués; celui de M. Teule ne nous semble pas non plus destiné au succès que l'auteur en espère.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Arras.* — Lundi notre salle de spectacle était comble, et toute la société était accourue en masse pour applaudir les trois célébrités qui devaient se faire entendre au concert donné pour les fêtes de la ville. Madame Damoreau, MM. Artôt et Geraldi ont tour à tour excité les plus vifs transports, et l'enthousiasme a toujours été croissant jusqu'à la fin du concert, qui s'est terminé par des variations concertantes pour chant et violon, composées par Artôt, et exécutées par Madame Damoreau et l'auteur. Ce morceau, rendu avec un ensemble et une perfection vraiment inouïes, a clôturé dignement cette solennité musicale. Nous apprenons que notre directeur a pris des arrangements avec madame Damoreau et M. Artôt, et que ces deux grands artistes se feront entendre sur notre théâtre jeudi et vendredi prochain; toute la ville y sera.

*** *Liége.* — Nous apprenons que le ministre de l'intérieur vient de charger M. Ferdinand, notre ancien et excellent chef d'orchestre, d'organiser, pour l'époque des fêtes de septembre qui auront lieu à Bruxelles, un grand concert vocal qui sera donné en plein air. On nous assure que la plupart des sociétés de chant du royaume participeront à cette solennité.

*** *Toulouse*, 23 *août*. — Les examens du conservatoire viennent d'avoir lieu. M. Batton, inspecteur délégué par le ministre pour les succursales du conservatoire, y assistait. Mademoiselle Rivière, qui a obtenu le premier prix de vocalisation et le second prix de chant, lui a paru digne d'être appelée au conservatoire de Paris.

*** *Dijon.* — Notre théâtre fera sa réouverture dimanche, 4 septembre, par *la Juive*, d'Halévy, cet opéra qui attire toujours la foule. On va s'occuper immédiatement de monter *la Favorite*, *les Huguenots*, *le Guitarrero* et *la Reine de Chypre*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Baden.* — Le *Stabat* de Rossini a été exécuté ici sous la direction de M. Panofka, qui s'est montré habile chef d'orchestre, et qui a fait marcher admirablement bien cet ouvrage, qui, malgré sa faiblesse musicale, a produit de l'effet tant il a été bien exécuté. M. Panofka, avec un zèle unique et un talent qui dénote en lui, outre son talent de compositeur et de violoniste, la vocation de chef d'orchestre, avait fixé son travail d'études avec un personnel de cent vingt personnes. Douze jours ont suffi, et la journée d'hier marquera dans les annales de Bade. Dès sept heures, l'immense salle, éclairée comme un palais de fées, était garnie de près de douze cents personnes, qui représentaient le goût musical de la France, de l'Angleterre, de l'Italie, de l'Allemagne, de la Russie. La voix si vibrante, si jeune et belle de mademoiselle Dobré a produit un effet magique. L'*inflammatus* a été dit par notre intéressante compatriote de manière à nous rappeler les plus beaux jours de celle qui, à Paris, l'avait chanté la première avec un talent si remarquable. Le succès de mademoiselle Dobré a été unanime, son nom est désormais connu en Europe; car c'était une société européenne qui assistait à cette solennité. Mademoiselle Heinefetter a prêté à la partie de mademoiselle Albertazzi un charme qu'elle n'avait pas; la voix si belle de cette artiste est faite pour le chant grave et solennel.

*** *Berlin.* — Les morceaux de musique écrits par M. le comte Mortimer de Maltzahn, ministre des affaires étrangères, pendant le temps qu'une indisposition l'éloignait de ses travaux officiels, obtiennent un succès qui se confirme et devient de jour en jour plus populaire. Il est rare de voir un homme d'État employer ainsi ses loisirs forcés, et la Prusse doit être fière d'avoir produit cette honorable exception.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu,

SUR LES MOTIFS FAVORIS DE

LA REINE DE CHYPRE, D'HALEVY.

Partitions.

Grande partition. . . . . 300 »
Parties d'orchestre. . . . . 350 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
La même en partition. . . . . . 18 »

Piano.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino facile. . . . . 5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon. . . . . 6 »
HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
HUNTEN (W.). Mosaïque, quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
HERZ (J.). Op. 35. Grande valse. . 5 »
— Op. 36. Grande fantaisie brill. 9 »
KALKBRENNER. Op. 157. Fantaisie élégante. 7 50
LECARPENTIER. Op. 54. Fantaisie et variations brillantes. 6 »
— 33e et 34e Bagatelle. Chaque. 6 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie brillante. 7 50
PANOFKA. Op. 36. 1er Rondinetto. 4 50
ROSELLEN. Op. 43. Trois airs de ballet. N. 1, Pas de trois; n. 2, Chœur dansé; n. 3, la Cypriote. Chaque. . . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 33. Morceau de concert, Variations brill. . 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 35. Roudoletto. . . . . 6 »
— Op. 36. Divertissement. . . . 6 »
— Op. 37. Variations de salon. . 6 »
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de la Reine de Chypre. 7 50
WOLFF (Ed.) Op. 64. Trois fantaisies. Chaque. . . . . . 6 »
— Op. 68. Grande fantaisie. . . 7 50

Piano à 4 mains.

HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 55. Divertissement. . . . . . . 6 »
— Op. 55 *bis*. Variations. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 34. Grand duo. 9 »
WOLFF (Ed.) Op. 67. Grand caprice. 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 118. Fantaisie brillante. 9 »
PANOFKA. Mosaïque. Deux suites de mélanges des morceaux favoris. Chaque. . . . . 9 »

Violon.

PANOFKA. Op. 35. Grand nocturne brillant, avec accompagnement de piano. . . . 6 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Fantaisie avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 38. Variations brillantes sur la Reine de Chypre. . . 7 50

Arrangements divers.

Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour 2 violons, 4 suites. Chaq. 9 »
Airs pour 2 flûtes, 4 suites. Chaq. . 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets, 2 suites. Chaq. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Quatre quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque. . . . 4 50
— 2 flûtes, 2 violons, 2 cornets, en 2 recueils. Chaque. . . 4 50
— Pour le piano. Chaque. . . 4 50
— A quatre mains. Chaque. . . 4 50

LA FAVORITE, DE DONIZETTI.

Partitions.

Grande partition et parties d'orchestre. Chaque. . . . 300 »
Partition pour piano et chant. Net. 40 »
— pour piano à 4 mains. . . 25 »
— pour piano seul. . . . . . 25 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
— en partition. . . . . . . 18 »

Piano.

DÉJAZET. Op. 28. Caprice brill. 6 »
DONIZETTI. Ouverture. . . . . 6 »
DUVERNOY. Op. 107. Rondo-Galop. . . . . 6 »
HELLER (Stéph.) Op. 22. Quatre Rondeaux faciles en 2 livres. Chaque. . . . . 5 »
HUNTEN (F.). 4 Airs de ballets: N. 1, Chœur dansé; n. 2, Pas de trois; n. 3, Pas de six; n. 4, l'Espagnole. Chaque. 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de cet opéra. . . . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 150. Rondoletto. 7 50
LECARPENTIER. Op. 42. Variations brillantes. . . . . 6 »
— 24e et 25e Bagatelle. Chaque. 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie. . . 6 »
PANOFKA. 2e Rondinetto. . . . 4 50
ROSELLEN. Op. 36. Fantaisie bril. 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïques. Quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaq. 6 »
SCHUBERT. Op. 31. Variations brill. et divertissement. Ch. 6 »
SOWINSKI. Op. 52. Morceau de concert. 7 50
WOLFF (Ed.). Op. 43. Trois fantaisies. Chaque. . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements. Chaque. . 6 »
WOLFF (Ed.). Op. 57. Grand duo. 9 »

Piano et Violon
CONCERTANTS.

LOUIS. Op. 103. Fantaisie. . . . 7 50
PANOFKA. Mosaïques, 2 suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . . . . 9 »

Piano et Violoncelle.

SELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental. 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 31. Divertissement avec accomp. de piano. . . 6 »

Flûte.

WALCKIERS. Op. 78. Fantaisie avec accomp. de piano. . . 9 »
— Op. 77. Six fantaisies pour flûte seule en 3 livr. Chaq. 5 »

Cornet à Pistons.

GALLAY. Op. 51. Fantaisie avec accomp. de piano. . . . 7 50
SCHILTZ. Op. 101. 24e Fantaisie avec accomp. de piano. . . 7 50

Harpe.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie pour harpe seule. 7 50
— Op. 111. Duo pour harpe et piano. . . . . 12 »

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Air pour flûte, violon, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Airs pour 2 violons, 3 suites. Chaq. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 flûtes. 3 suites. Chaque. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets à pistons. 2 suites. Chaque. 7 50
Airs en harmonie. 2 suites. Chaque. 24 »
L'ouverture. . . . . 18 »
Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Trois pas redoublés pour musique militaire. Chaque. . . . . . 5 »
2 quadrilles à grand orchestre. Ch. 9 »
— — En quintette. Chaq. . 4 50
— — 2 flûtes, ou 2 violons, ou 2 cornets. Chaq. . . 4 50
— — Pour piano. Chaque. . . 4 50
A quatre mains. Chaq. 4 50

MÉLODIES, ROMANCES, NOCTURNES, CHANSONNETTES, LIEDER, ETC.,

avec accompagnement de Piano.

F. DAVID. L'Égyptienne. . . . 2 »
— L'Absence. . . . . 2 »
— Le Rhin allemand. . . . . 2 »
— Saltarelle. . . . . 2 »
— Souvenirs de Charence. . . 2 »
DESSAUER. Asile. . . . . . 2 »
DOEHLER. A un Ruisseau. . . . 2 »
— Barcarolle. . . . . 2 »
HALÉVY. La Fiancée du Pêcheur. 5 »
KASTNER. Dans la Forêt. . . . 2 »
— Retour du Matelot. . . . . 2 »
LABARRE. Alice aux bras nus. . 2 »
Maurice BOURGES. La Cascade. . 2 »
MEYERBEER. Le Pénitent. . . 2 »
NIEDERMEYER. Ce n'est pas toi. . . . . 2 »
PROCH. Les Métamorphoses du chant. . . . . 2 »
PUGET (Loïsa). L'Angélus du soir. 2 »
— Prends garde au loup. . . 2 »
ROSENHAIN. Le Rendez-vous. . 2 »
ROSSINI. Beppa la Napolitaine. . 2 »
VOGEL. Morte. . . . . 2 »
PANSERON. L'ermite de Selmours. 2 »

LE FARCEUR DES SALONS. Chansonnettes comiques.

Paroles de MM. Jaime et F. Decouacy; musique de MM. F. Blanchard et Plantade; dessins de MM. Gavarni et H. Monnier

N. 1. L'Annonce et la Réclame. . . 2 »
2. Vive la bamboche! . . . . 2 »
3. A bas les médecins. . . . . 2 »
4. Bichette, reine des amours. . 2 »
5. Hélas! elle a fui. . . . . . 2 »
N. 6. La Cocotte. . . . . 2 »
7. Fifine, ou la lionne de la guinguette. . . . . 2 »
8. Conseils de Mme Frenouillard à Mlle Fifine Cloquet, sa nièce. 2 »
N. 9. Un mariage manqué. . . . 2 »
10. L'ouvreuse de loges. . . . 2 »
11. Les Enfants terribles. . . . 2 »
12. La Noce à Blochet. . . . . 2 »

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année.—1842. 1842.—N° 37.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 11 septembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

SIXIÈME LETTRE (*).

OPÉRA-COMIQUE. CHAPELLE IMPÉRIALE.

Dellamaria. Concerts Cléry. Lesueur.

Nous avons vu *Cherubini* et *Lesueur* créer le *Drame lyrique* à *Feydeau* avec un immense succès; le théâtre *Favart* faire des efforts rarement heureux pour imiter la grande voix de son rival; *Garat* initier le public à tous les mystères de la mélodie moderne, et lui faire croire à tous les miracles de la lyre antique; enfin, le *Conservatoire* institué pour veiller à la propagation de ces précieux trésors, les gaspiller un peu dans son intérieur, et n'en pas toujours répandre les bienfaits avec un discernement très juste ; mais comme les inconvénients de ces erreurs que j'ai déjà signalées ne se firent sentir que plusieurs années après, la musique n'en était pas moins alors dans un de ces moments d'effervescence et de sublimes créations dont les arts ont tour à tour offert le spectacle en Europe : elle était en France ce que la peinture avait été en Italie sous le pontificat de Léon X.

Cependant, au milieu de tant de pompe et d'éclat, une chose était à regretter : il n'y avait plus d'*Opéra-Comique;*

(*) Voir les numéros 26, 28, 29, 30 et 31.

ce genre de musique, si doux et si gai, si gracieux et si suave, le seul que l'Italie eût cultivé jusqu'alors avec tant de succès (car il ne faut pas parler de l'ancien Opera-seria italien); celui qu'elle avait si bien enseigné à *Grétry*, à *Monsigny*, à *Dalayrac;* que ces compositeurs nous avaient tant fait aimer, et que *Vincenzo-Martini*, *Paisiello* et *Cherubini* lui-même étaient venus naguère nous rappeler avec tant de charme, l'*Opéra comique*, enfin, n'existait plus...

Rassurons-nous pourtant: la Providence ne dédaigne rien; elle veille à nos plaisirs comme à nos besoins. — Au moment même où quelques amateurs déploraient l'absence de cette charmante partie de l'art musical, et où le public n'y pensait plus du tout, *Dellamaria*, jeune Italien aussi inconnu dans sa patrie qu'en France, offrit timidement au théâtre *Favart* un ouvrage écrit sous la dictée de cette muse oubliée, et, contre toute attente, ce petit ouvrage, d'un style encore plus modeste que celui des œuvres regrettées, eut un succès dont les chefs-d'œuvre de l'art n'avaient pas toujours joui, et que l'on ne peut comparer qu'à celui qui avait signalé sept ou huit ans auparavant l'apparition de l'*Euphrosine* de *Méhul:* même affluence, même enthousiasme, même frénésie exclusive. « C'était là de la musique! il n'y avait » que celle-là au monde!... Eh! que sont vos accords » rauques, vos chœurs sauvages, vos trombones et vos » timbales, à côté de ces chants si simples et si suaves, » qui nous vont au cœur et qui restent dans notre mé» moire? » La réaction était complète. — Le théâtre Favart vécut près de *deux* ans avec son *Prisonnier*, qui eut encore l'avantage de présider au début d'*Elleviou*, et d'offrir avec lui la réunion de madame *Dugazon*, de madame *Saint Aubin* et de *Chenard*, dont je ne parle ici d'ailleurs que pour n'oublier personne.

Le théâtre *Feydeau*, cependant, ne fut point découragé par cette réaction inattendue, et reçut bientôt un renfort tout puissant par l'intervention de *Berton* avec son magnifique opéra de *Montano*, dont le succès plaça son auteur à côté de ce que la France présentait de plus illustre en musique. *Favart* ne voulut point de son côté renoncer à un genre de représentation qui, malgré le nouvel engouement public, n'en plaçait pas moins son rival en première ligne dans la carrière musicale. Il eut encore une fois recours à *Méhul*, qui, fidèle à son système d'antagonisme, lui donna l'opéra d'*Ariodant*, dont le sujet est le même que celui de *Montano*. Le succès d'*Ariodant* fut très satisfaisant, mais n'approcha jamais de celui de son prédécesseur. Les *Deux Journées* de *Cherubini* vinrent encore ajouter un beau fleuron à la couronne de *Feydeau*, et *Berton* attacha bientôt à cette couronne, déjà si brillante, le diamant d'*Aline, Reine de Golconde*.

Cependant, malgré tant d'efforts, le théâtre *Favart* était sur le penchant de sa ruine. Les dépenses qu'il avait été obligé de faire pour monter les ouvrages qui soutenaient sa lutte avec *Feydeau*, n'avaient pas été toutes compensées par les recettes. De son côté, Feydeau lui-même, malgré tous ses succès, se sentait un peu à la gêne. — Et remarquons, à cette occasion, combien il est impossible à une entreprise particulière, livrée à ses propres ressources, de soutenir un théâtre *de cette nature*. Pendant huit années consécutives, Feydeau avait tous les jours *chambrée* complète; aucune de ses dépenses n'était restée infructueuse, car il n'avait pas éprouvé une *seule chute*, et son administration était tenue avec ordre et probité. — Jamais impossibilité ne me paraît avoir été mieux démontrée. — Il y avait donc danger pour *Feydeau* comme pour *Favart* de continuer une lutte qui ne faisait la fortune de personne, et qui devait finir par une ruine commune et bien déplorable. Les amis de l'art musical s'en inquiétèrent; l'autorité elle-même intervint, et son intervention, cette fois (il faut le remarquer), fut toute de bienveillance et de générosité. Il fut d'autant moins difficile d'arranger les choses à la satisfaction générale, que la rivalité des deux théâtres n'était qu'une suite naturelle de leur position réciproque, et qu'aucune inimitié personnelle n'existait entre les artistes qui y figuraient. La fusion fut donc opérée sans obstacle; les deux établissements n'en formèrent plus qu'un à *Feydeau*, sous le titre d'*Opéra-Comique*, et la salle *Favart* fut abandonnée.

Mais cette opération entraîna à sa suite un changement très notable dans la nature des représentations qui eurent lieu lorsqu'elle fut consommée. Les deux orchestres ne pouvaient être réunis dans leur entier; il fallait faire beaucoup de réformes. Ces réformes durent même s'étendre sur une partie des acteurs qui occupaient la scène. Le gouvernement, qui pensait enfin à faire de l'Opéra un théâtre digne de la haute et grande musique qu'il voulait seule y admettre, s'empara de ces chœurs qui avaient immortalisé Feydeau, et que l'Opéra-Comique ne pouvait conserver. Il n'y avait donc plus moyen de recevoir des pièces de la nature de *la Caverne*, de *Lodoïska*, du *Mont Saint-Bernard*, de *Télémaque* et de *Médée*. Ces pièces elles-mêmes devaient disparaître du répertoire, puisqu'on était privé des moyens de les représenter... J'entends quelquefois demander comment il se fait que ces pièces, dont on vante tant le mérite, ne soient cependant pas restées au théâtre. Ce ne sont pas elles qui ne sont plus dignes d'y reparaître, mais bien le théâtre qui n'est plus digne de les représenter. Voyez donc ce qu'il vient de faire tout récemment du bel ouvrage de Cherubini, bien loin cependant des exigences théâtrales des pièces que je viens de citer, *les Deux Journées*, opéra d'un *mezzo carattere*, qui n'offre aucune difficulté musicale, si ce n'est celles de la voix, de l'intelligence, de la chaleur et de l'âme; voyez, dis-je, ce qu'en ont fait ces embryons de chanteurs qui composent votre Opéra-Comique d'aujourd'hui!... Ah! laissez-nous-les ces chefs-d'œuvre, laissez-nous-les dans nos bibliothèques, nous saurons bien sans vous en admirer les beautés, en savourer les charmes! Mais, de grâce, après avoir conduit nos grands hommes à la tombe avec un luxe de cérémonies qui n'atteste que votre vanité, ne vous avisez plus de déshonorer leurs immortels ouvrages par des efforts qui n'attesteront jamais que votre déplorable médiocrité, votre incurable impuissance!

Il résulta donc de la réunion de *Favart* avec *Feydeau* le triomphe du genre de musique que le premier avait toujours cultivé plus particulièrement, et la ruine du drame lyrique, que le second avait créé avec tant de vigueur et d'éclat. Cependant ni cette ruine ni ce triomphe ne furent si complets, que celui qui paraissait l'emporter ne dût quelquefois laisser à l'autre la faculté de déployer une partie de ses avantages. Si MÉHUL fit *Une Folie* et *l'Irato*, il fit aussi *Uthal* et *Joseph;* BERTON nous donna *le Délire* avant *le Charme de la voix*, et GRÉTRY lui-même, ainsi que DALAYRAC, firent enten-

dre, l'un dans *Elisea*, l'autre dans *Camille*, une voix qu'on ne leur avait point encore connue. Bientôt BOIELDIEU et NICOLO vinrent compléter cette brillante association; et pendant bien long-temps encore ce *théâtre Feydeau*, avec *Elleviou* et *Martin*, madame *Saint-Aubin* et *ses filles*, *Gavaudan* et *sa femme*, et un peu plus tard *Ponchard* et mesdemoiselles *Régnault* et *Palar*, nous attira et nous charma tous par des accents qui, pour être légers et gracieux, n'étaient point dénués de cette chaleur d'inspiration et de cette vigueur dramatique que l'on voudra toujours en France rencontrer sur la scène. Ce qu'il y eut de particulier dans cette révolution, c'est que son auteur disparut au milieu du triomphe. DELLAMARIA voulut faire encore une fois entendre cette voix que l'on avait trouvée si délicieuse, et ne produisit aucun effet. *L'Oncle valet* ne resta pas au théâtre que *le Prisonnier* avait ressuscité, et l'auteur mourut peu de temps après, obscurément, et même assez misérablement... Bizarre destinée d'un pauvre jeune homme, qui ouvre un temple, y installe une divinité, et meurt à la porte, presque sous les pieds de la foule enchantée qui s'y précipite.

Laissons l'*Opéra-Comique* parcourir la longue et brillante carrière dont il vient de faire la conquête, et voyons ce que devient *le Grand Opéra*.

Ce magnifique établissement, fondé par Louis XIV, illustré par les œuvres de tant de beaux génies, languissait depuis la retraite de *Gluck*. La mort prématurée de *Sacchini* l'avait privé du seul espoir qui lui restât, et la danse était devenue pour lui ce que la fièvre instrumentale était pour le Conservatoire, un ver rongeur, un vampire insatiable. Un autre vampire, non moins insatiable peut-être, le menaçait encore en ce moment : c'était M. Sarrette, qui, non content de régner rue Bergère, voulait étendre son empire jusqu'à la rue Richelieu; il rencontra là cependant des oppositions plus fermes que celles qu'il avait eues à combattre au Conservatoire. L'Opéra poussa même la résistance un peu plus loin peut-être qu'il n'était nécessaire, en cherchant à s'isoler complétement de la grande école musicale, évidemment créée par le gouvernement avec l'intention d'en obtenir des sujets pour tous les théâtres lyriques, et particulièrement pour l'*Opéra*, dont il supportait la majeure partie des frais. L'administration de ce théâtre se souvint alors assez malencontreusement qu'elle avait une école que j'ai mentionnée à la fin de la deuxième lettre. Cette école s'était peu à peu réduite à trois ou quatre professeurs, qui, n'ayant rien à enseigner, faute d'élèves, avaient été employés au théâtre comme *chefs du chant*. Ils présidaient aux répétitions, et inspectaient les représentations dans les coulisses, une partition à la main. On eut l'idée, au moment dont je parle, de les occuper plus assidûment, en instituant des *classes* où ils donneraient de *véritables leçons de chant* aux choristes hommes et femmes. Il fallut, pour cela, appeler des hommes en état de remplir ces nouvelles fonctions, à peu près étrangères aux vieux musiciens qui étaient à cette époque *chefs du chant*. Ce fut *Persuis*, qui venait d'être réformé au Conservatoire par suite de la querelle de *Lesueur*, et un professeur de chant assez connu alors, qui vit encore et ne veut pas qu'on le nomme, qui furent choisis à cet effet. Mais le projet n'eut pas de suite : l'autorité s'aperçut d'un double emploi évident; le Conservatoire demeura chargé de former des chanteurs qui n'arrivèrent pas; le professeur qui ne veut pas qu'on le nomme, et qui ne se souciait pas du rôle de répétiteur, donna sa démission; et *Persuis*, qui resta en qualité de *chef du chant*, devint successivement *chef d'orchestre* et *directeur*.

Le premier consul, qui n'aimait la musique que comme délassement, et qui assistait à un concert comme il prenait un bain, pour se détendre les nerfs, avait appelé *Paisiello* à Paris pour présider à l'organisation de la musique de sa chapelle. Il désirait même se l'attacher entièrement en qualité de directeur de sa musique particulière. Mais *Paisiello* témoigna le désir de retourner dans sa patrie, et avant son départ, il donna son opéra de *Proserpine*. Cet ouvrage ne fit rien perdre à sa réputation, mais il n'y ajouta rien, ce qui est toujours fâcheux. A l'instant de son départ, *Mehul* sollicita la place qu'il allait laisser vacante à la chapelle. « Cette place, lui dit le » premier consul, n'est-elle pas un peu étrangère à vos » travaux habituels? — Si vous aviez la bonté, géné» ral, de m'adjoindre M. *Cherubini*, nous aurions l'es» poir de remplir complétement vos vues. — Oh bien! » j'ai un homme qui n'aura besoin de personne.... » Et LESUEUR fut nommé *directeur de la musique de la chapelle*.

Il n'est pas besoin d'ajouter ici que *Lesueur*, affranchi de l'oppression sous laquelle il s'était trouvé si long-temps, et protégé par une puissance qui en faisait trembler tant d'autres, ne trouva plus d'obstacles à la représentation de ses ouvrages. *Les Bardes* ne tardèrent pas à faire retentir la scène de leurs harpes harmonieuses, et les ovations publiques dans la loge impériale, et les tabatières diamantées, et les mots flatteurs, plus précieux encore au cœur de l'artiste, dédommagèrent enfin l'homme de génie des humiliations et des souffrances dont l'avaient accablé les efforts réunis de l'ambition entravée et de la jalousie assez mal déguisée, et l'entraînement d'une jeunesse si facile à égarer, quand elle veut juger de ce qu'elle ne peut connaître, et que ses convictions ne lui appartiennent pas.

Après avoir donné encore à l'Opéra *la Mort d'Adam*, dont le sujet grave et sombre prêtait peu à un succès aussi populaire que *les Bardes*, *Lesueur* s'adonna entièrement à la musique de la chapelle : son goût l'y portait, et la reconnaissance lui en faisait un devoir. C'est là qu'il fit exécuter une foule d'*oratorios* qui sont tous des chefs-d'œuvre du premier ordre, et qui n'en resteront pas moins bien long-temps, et peut-être toujours, enfouis dans la poussière et dans l'oubli. Il n'y a bien décidément que le théâtre qui puisse fonder la réputation d'un musicien et faire à jamais vivre son nom. On m'objectera sans doute la gloire des maîtres de la première école italienne, toute acquise avec la musique des églises. Mais reportez-vous donc au temps où ils vivaient, et aux mœurs de la nation à laquelle ils avaient affaire. Les cérémonies de l'église étaient un spectacle pour cette nation qui n'en avait pas d'autres. Elle apportait dans ses temples, avec ses sentiments religieux, que je suis loin de contester, son goût particulier pour l'art musical, et allait là pour en jouir, parce que ce n'était que là qu'elle pouvait le trouver et s'en délecter. Cela est si vrai, qu'aussitôt que le *théâtre* fut établi en Italie, les églises ne furent plus fréquentées que par la dévotion, et les compositeurs, uniquement occupés de musique religieuse, tombèrent là comme ailleurs dans une profonde obscurité. Nous connaissons tous *Fioravanti*, auteur des *Cantatrici villane*: qui connaissait *Fioravanti*, maître de chapelle? Je cite

celui-là parce que je viens d'en être tout surpris ; mais ils sont par centaines. Quand le diable devient vieux, dit-on, il se fait ermite. On pourrait en dire autant des compositeurs italiens, qui ne sont pourtant pas tous si diables. Et si c'est pour faire *pénitence* que *Rossini* lui-même a voulu aussi s'affubler du capuchon, il n'y a pas trop mal réussi, car ce n'est assurément pas la coiffure qui lui va le mieux.

Mais laissons les digressions, et revenons à notre histoire de la musique en France. Elle a eu un épisode dont je n'ai pas encore fait mention, parce que les faits principaux m'ont entraîné plus loin; mais le fait accessoire dont je veux parler a eu lieu immédiatement après les concerts de *Garat*, c'est-à-dire vers l'année 1798.

Une grande quantité d'*amateurs*, désolés de la privation subite d'un plaisir qui devient si promptement un besoin, se réunirent pour entreprendre une série de concerts qui eurent lieu *rue de Cléry*, dans une rotonde destinée à une exposition de tableaux, et qui faisait partie du logement de M. *Lebrun*, peintre. Ces *amateurs*, qui formaient seuls la partie vocale du concert, s'adjoignirent nécessairement des professeurs pour en compléter la partie instrumentale. C'est là, et là seulement qu'on exécuta à Paris pour la première fois ces magnifiques symphonies d'*Haydn*, toutes nouvelles alors, et qu'il venait de composer à Londres. Et voyez à quel point l'art était déjà parvenu à cette époque. L'orchestre du concert *des amateurs*, je ne crains pas de le dire, offrit pendant plusieurs années de suite, dans ces nouvelles symphonies d'*Haydn*, la perfection d'exécution que nous avons tant de fois admirée dans les symphonies de *Beethoven* au Conservatoire. Il y a sans doute au Conservatoire un plus grand nombre de difficultés à vaincre, en raison de la plus grande complication des œuvres à reproduire ; mais, à cette différence près, suffisamment compensée d'ailleurs par le temps que l'on a mis à se fortifier sur tous les instruments, l'orchestre de la *rue de Cléry* présentait sur tous les autres de cette époque une supériorité aussi incontestable, le même charme, la même intelligence, le même ensemble et la même chaleur d'exécution. Il était conduit par *Navoigille* l'aîné, vieux et précieux débris de cette *Loge olympique* qui avait introduit en France les premières symphonies du grand homme. Et remarquez encore que la partie vocale de ce concert, *tout entière composée d'amateurs*, présentait déjà une certaine quantité de *dames* assez bonnes musiciennes pour ne pas redouter un auditoire nombreux et choisi ; et parmi lesquelles on aimait surtout à voir et à entendre la toute jeune madame *de Saint-Paul*, dont l'aimable et gracieux talent a été plus connu et mieux apprécié encore par la suite sous le nom de madame *Raoul*. Mais ce qui distinguait particulièrement cette *partie vocale*, c'était l'*exécution* vive, animée, chaleureuse, de *morceaux d'ensemble*, extraits des écoles italiennes et allemandes, tous inconnus à la plupart des auditeurs, que l'on n'osait aborder nulle part, que des artistes de profession redoutaient eux-mêmes, et que je n'ai jamais entendus depuis dans aucun concert public. L'étude particulière de ces morceaux avait lieu chez M. *Cloiseau*, avoué de son métier, chanteur de son goût, et elle était dirigée et accompagnée au piano par madame *Gail* ou madame *Pottier*.

Nous en étions là, mes amis, en 1800; et vingt-cinq ans auparavant, pas davantage, madame *Denis*, nièce de Voltaire, et élève de Rameau, se disputait avec son oncle, qui lui reprochait de préférer *Gluck* à son ancien maître ; elle avait une peine extrême à lui persuader que *Gluck modulait mieux que Rameau* : c'était son expression.

J. M. P.

QUATRIÈME FESTIVAL NÉERLANDAIS.

La quatrième grande fête de la *Société des Pays-Bas pour les progrès de la musique* a été célébrée le 7 et le 8 juillet dans la grande salle de loterie de La Haye. L'orchestre, dirigé par M. J.-H. Lubeck, membre de mérite de la Société, se composait, avec les chœurs, de 260 voix et 140 instruments. Le programme du premier jour annonçait une *Ouverture* de J.-P. Van Bree, et le *Judas Machabée* de Haendel; celui du second jour l'*Ouverture solennelle* de Beethoven (Festouverture, op. 124), un *Psaume* de M. Lubeck, et la *Symphonie-cantate* de Mendelssohn-Bartholdy. Le magnifique oratorio de l'immortel Haendel, exécuté dans le plus profond recueillement, a produit un effet prodigieux et a transporté d'admiration l'auditoire; la symphonie-cantate, encore peu répandue, n'en a pas moins enlevé tous les suffrages. MM. Vrugt, Van Hoven, mesdames Arze, Hopfenbaüer et quelques amateurs se sont parfaitement acquittés de leur emploi dans les solos; on a surtout applaudi le célèbre ténor Vrugt, et un soprano, mademoiselle Van Renesse, dilettante d'un beau talent. Les chœurs et l'orchestre ont rivalisé de zèle ; l'exécution, d'un aplomb et d'un fini remarquables, a été des plus brillantes. Après l'audition du Psaume de M. Lubeck, S. M. le roi des Pays-Bas, qui a bien voulu honorer de sa présence ces deux soirées musicales, a remis au compositeur la décoration du Lion-Néerlandais. M. Lubeck jouissant à juste titre de l'estime de ses concitoyens, cette faveur royale a trouvé un écho d'assentiment dans tous les cœurs. — La vaste salle était décorée avec goût et magnificence; les murs étaient ornés des armes et bannières des villes de la confédération musicale ; toutes les mesures d'organisation accusaient une vive sollicitude de la part de MM. les commissaires, un désir empressé de prévenir les vœux du public. Aussi s'est-on plu à reconnaître qu'en se chargeant de l'ordonnance de cette belle fête, ces messieurs avaient fait preuve d'intelligence et d'activité; ils ont dû trouver dans la satisfaction générale et l'allégresse des assistants une manifestation non douteuse de la gratitude publique et la récompense de leurs travaux.

Le lendemain, 9, M. Botgorschek a donné, dans le temple luthérien, un concert spirituel. Il était assisté par sa sœur, dont la voix de contralto se marie bien aux sons graves de l'orgue, et par l'organiste du temple, qui a exécuté plusieurs morceaux. M. Botgorschek est un flûtiste distingué, qui a fait ses preuves en Allemagne et dans les Pays-Bas, où il a obtenu dans ses fréquentes tournées des succès légitimes. Sa sœur, madame Anschütz-Botgorschek, est professeur de piano et de chant à Middelbourg.

Dans un pays où la musique ne jouit pas d'une grande considération, où l'existence des artistes venait d'être ébranlée, et pour ainsi dire mise en question par la suppression inattendue de la magnifique chapelle royale, réunion d'élite, mais entièrement dépendante des fonds privés du roi, la promotion récente de deux musiciens, du compositeur, M. Van Bree, et du chef d'or-

chestre, M. Lubeck, à un ordre royal de chevalerie, est sans contredit, en sa qualité de premier acte de cette nature, un événement de grande importance. Bien que jusque là le gouvernement ne se fût pas montré avare de pareilles faveurs envers les *artistes*, rien de semblable n'avait en lieu envers les *musiciens*; le *Honos alit artes* paraissait ne point devoir s'appliquer à ce jeu capricieux, et au fond peu important, presque inutile même, des sons ou des notes, qu'on est convenu d'appeler du nom de musique, ou art musical. Cette promotion telle quelle est donc de la part du monarque un hommage solennel rendu à la musique, et pour ainsi dire une réintégration de l'honneur du musicien dans l'opinion publique. Dans un pays comme celui-ci, dis-je, où le commerce domine en roi absolu, où les intérêts positifs du négoce se rattachent aux créations toutes matérielles de l'industrie, on conçoit que les esprits préoccupés d'utiles mais froides spéculations, doivent se montrer peu susceptibles d'enthousiasme artistique, peu sensibles aux jouissances de l'imagination. Aussi, malgré un nombre assez considérable d'amateurs intelligents, loin d'y être élément populaire, de s'y trouver mêlée aux actes de la vie, c'est à peine si la musique y tient dans l'opinion le rang d'un art reconnu; elle ne saurait par conséquent y jouir de la considération que, comme telle, elle réclame à bon droit. C'est un moyen d'existence pour les uns, un délassement, une récréation momentanée pour les autres, ou bien aussi une affaire d'intérêt, un objet de spéculation, un métier enfin, ce que malheureusement, avouons-le pour l'acquit de notre conscience, elle est un peu partout et en tous pays, du plus au moins, mais en nul autre peut-être si généralement et à tel point dépourvu de contre-poids compensateur. Bien heureuse encore, la pauvrette, si elle échappe à l'anathème d'un puritanisme exclusif qui, loin de reconnaître dans ces accents un appel aux sentiments élevés la voix mystérieuse qui convie les âmes pieuses et contemplatives à la prière dans les temples du Seigneur, ne voit en elle qu'un germe de perdition, l'œuvre corruptrice de Satan, inventée tout exprès pour la perte du genre humain.

Quelle rude tâche donc s'est imposée la *Société néerlandaise* en se proposant pour but de ses efforts, et au prix des capitaux dont elle peut disposer, la popularisation de cet art méconnu, idée de civilisation mise en œuvre par la fondation d'un conservatoire, de concours et de prix, par l'organisation de ces festivals annuels reproduisant les ouvrages des grands maîtres, et par l'introduction enfin de la musique dans les établissements d'instruction publique, à l'égal des premiers éléments des sciences et des lettres elles-mêmes? Quelle puissance de bonne volonté, de zèle et d'activité persévérante n'a-t-il pas fallu à cette réunion d'hommes dévoués pour répandre aussi fructueusement qu'ils le font leur influence salutaire, et pour obtenir les résultats dont ils se glorifient! « Que le commerce, a dit naguère un homme distingué d'un pays voisin, que le commerce de son sceptre fécondant fasse naître, accroisse et distribue par mille canaux la richesse publique; aux beaux-arts appartient la mission plus haute et toute divine d'éveiller et d'entretenir dans les âmes les nobles sentiments, les généreuses sympathies. Qu'ensemble donc ils partagent le règne; que de concert ils soient appelés désormais à faire l'ornement, la prospérité, les délices de notre chère patrie. » Voilà leur pensée aussi, à eux, et leur pensée tout entière. Honneur à ces hommes de bonne volonté! Honneur à M. Vermeulen! fondateur de la Société. Puissent-ils marcher ainsi de succès en succès, et recueillir le fruit de leurs travaux et de leur noble dévouement!

Auguste GATHY.

Revue critique.

MÉTHODE DES MÉTHODES POUR LE PIANO,

par MM. Fétis et Moschelès.

(Troisième et dernier article.*)

Nous sommes au temps des méthodes, mais des méthodes étroites, individuelles: chacun formule sa manière de jouer du piano, de doigter, de faire le trait, le trille et même de chanter sur cet instrument si peu chanteur de sa nature; mais il faut le dire, les professeurs qui tiennent le plus à transmettre leur façon d'entendre l'art sont pour la plupart des pianistes médiocres qui n'ont jamais exercé une action puissante, profonde, sur le public par leur exécution. Cela se conçoit: les grands artistes sont peu disposés à consacrer leur temps à écrire des préceptes élémentaires, à rechercher si telle ou telle touche doit être attaquée par tel ou tel doigt dans un passage quelconque. L'inspiration s'accommode peu de ces petits calculs. Il a fallu l'esprit d'investigation et toute la patience qui caractérisent MM. Fétis et Moschelès pour se livrer à ce travail; et c'est autant celui de leurs prédécesseurs que le leur qu'ils ont mis en lumière. C'est, mus de cet esprit d'éclectisme, comme nous l'avons dit dans nos précédents articles, qu'ils ont couronné leur œuvre de patience, d'utilité, par un résumé de toutes les manières, par un recueil de dix-huit études de perfectionnement, composées expressément par nos pianistes actuels les plus distingués, et contenues en un volume qui forme et complète dignement la seconde partie de la Méthode des Méthodes.

Ce volume commence par deux études, expressément composées pour ce traité complet de l'art de jouer du piano, par M. Moschelès. La première de ces deux études, intitulée l'ENJOUEMENT, est en mouvement d'*andante*, mélodie gracieuse en *la* majeur, à six-huit. Sur un chant bien rhythmé à la main droite et répondu par la main gauche se dessine un accompagnement en doubles croches à contre-temps, alternativement en tierces et en sixtes, d'un fort joli effet, et presque toujours à cinq ou six parties. La seconde étude en *sol* mineur et en mesure à deux-quatre porte le titre ambitieux de l'AMBITION. Nous ne voyons pas trop ce qui peut justifier cette qualification, si ce n'est l'ambition d'être bien modulé et d'une assez difficile exécution. Il s'agit ici d'un dialogue pressé, par triolets, entre les deux mains sur lesquels domine un chant noble, facile et bien accentué, exécuté par la main droite. Suivent trois morceaux sans autres titres que celui d'étude et qui sont dus au talent excentrique et tout exceptionnel de M. Chopin.

Le premier de ces morceaux est un excellent travail pour s'habituer aux rhythmes contraires: il est en *fa* mineur et à quatre temps. Six noires en triolets à la main droite et en style lié sont accompagnées par une basse formulée en huit croches également *sempre legato*. Le second et le troisième morceau, comme le premier, sont aussi en

(*) Voir les numéros 31 et 35.

style lié, car c'est non seulement la mode, mais encore ce genre rentre dans la manière intime de l'auteur. Ce second morceau se compose d'un trait de six croches par mesure, à trois-quatre, en *ré* bémol majeur, mouvement d'*allegretto*, d'une allure pleine de vie et d'animation. La troisième étude en *la* bémol majeur est aussi un *allegretto* en deux-quatre, mélodie harmonieuse, c'est-à-dire un chant en triolets, exécuté par la main droite qui fait entendre en même temps une riche harmonie pendant que la main gauche procède par une allure franche de quatre croches se dessinant en bonne basse.

Le pianiste modèle, le pianiste à la mode, le pianiste des dames et des artistes, Sigismond Thalberg, a fourni son contingent à ce riche recueil de remarquables inspirations pianistiques. La première de ces deux études est un travail plus utile qu'agréable, qui consiste en fusées ascendantes en doubles croches sur une mesure en douze-huit, fusées brillantes dont l'ascension en tierces s'opère par les deux mains et qui paraîtraient un peu monotones si elles n'étaient renfermées en trois pages; et d'ailleurs, ainsi que nous l'avons dit, l'utilité résultant de ce travail, la facilité, la légèreté qu'il doit nécessairement vous faire acquérir dans les deux mains, compense suffisamment ce qu'il peut avoir d'aride. La seconde étude est pour familiariser l'élève avec la cadence, ou du moins c'est une préparation à ce bel effet du trille si difficile à bien faire sur tous les instruments, mais surtout sur le violon, le violoncelle et le piano. On aurait donc pu intituler ce morceau qui a presque la forme et le caractère d'un boléro, étude de la cadence. Le ton de *la* mineur dans lequel il est écrit, sa basse bien caractérisée à trois temps lui donnent une allure tout ibérienne.

Dans un *presto agitato* en *fa* mineur, mesure à quatre temps, M. Mendelssohn-Bartholdy, l'héritier le plus direct de la manière de Mozart pour la pureté classique du style, a donné à la Méthode des méthodes une étude écrite à trois parties bien marquées qui est d'un bel effet.

Le *presto impetuoso* fourni par M. Liszt est un morceau empreint de la fougue artistique que son auteur épand assez volontiers dans ses ouvrages. Cela est modulé brusquement, plein d'une énergie sauvage, et foudroyant de difficulté. C'est la richesse et l'exubérance prodigue d'un jeune héritier qui croit que les richesses ne s'épuiseront jamais entre ses mains, si toutefois M. Liszt a hérité de quelqu'un, et s'il n'est pas plutôt fils de ses œuvres. L'étude de M. Rosenhain qui suit est toute plastique, d'un caractère tranquille et d'une facile exécution. Cela est d'une mélodie pure et claire, d'une harmonie, d'un dessin, d'une forme classiques.

M. Doehler a jeté dans ce brillant recueil deux grandes études caractéristiques. La première, en *si* mineur, à six-huit en doubles notes, est d'une grande difficulté d'exécution : l'élève qui parviendra à dire ce morceau d'une façon nette et sonore, c'est-à-dire en faisant parler clairement chaque note, ne sera pas d'une médiocre force sur le piano. La seconde étude en *fa* majeur, en six-huit aussi, mais d'un tout autre caractère que la précédente, est beaucoup plus étendue et d'un rhythme original. Cela est aussi d'une très grande difficulté d'exécution, et vers le milieu de cette grande étude, le dessin change de forme pour n'en devenir que plus brillant : elle est terminée par une petite *coda prestissimo* pleine de caprice et de fougue.

Voici venir ensuite une étude de Heller : que disons-nous, une étude? ceci est un poëme tout entier. On sent, en écoutant ce morceau remarquable, que la musique de piano n'est plus seulement une étude mécanique, ayant pour but de briller et de plaire, mais qu'elle est un moyen puissant d'émouvoir, qu'elle a des tons colorés, vivaces, pour peindre l'histoire et toutes les impressions du cœur humain. Qu'il nous soit permis de rappeler ici ce que nous avons dit quelque part de cette belle étude.

De quoi s'agit-il, en effet, dans ce tableau? Voici :

« ..... *La meute est déchaînée, les fanfares éclatent...., Messire le roi Philippe, sur son ardent coursier, s'efforce à dissiper le chagrin que lui cause le trépas de sa mie, Agnès de Meranie.* »

(Ballade inédite de *Huet le Normand*.)

Toute la brillante chevalerie, toute la cour de Philippe-Auguste galope avec lui par monts et par vaux. C'est une course au clocher, un *steeple-chase* de courtisans : on sent qu'il est de bon goût de se casser le cou pour plaire au maître, et la double meute de chiens et de courtisans va, va, va, va! C'est un tumulte, un hourvari !.... Et à travers ces aboiements de chiens, ces cris d'hommes, ces hennissements de chevaux, ce bruit, ce fracas d'armures se heurtant, une mélodie obstinée se fait jour et vous peint, vous exprime la douleur poignante, inguérissable, de l'amant qui a perdu celle qu'il aime. Eh bien! ce combat de l'homme qui cherche à s'étourdir sur sa peine profonde, cette mélancolie qui revient sans cesse dans une mélodie descendante, et qui contraste si bien avec tout le tumulte d'une suite royale; ces fourrés inextricables de la forêt franchis quand même; ces luttes contre les bêtes fauves; ce mélange de cris de victoire et de douleur sont on ne peut mieux exprimés par le compositeur qui s'est montré, dans cette belle étude, historien, peintre et musicien tout à la fois.

Et après toute cette poésie musicale vient encore une musique pleine de poésie, LES ADIEUX DU PATRE, charmante pastorale de M. Henselt, sous laquelle se dessine un accompagnement brillant de légèreté et de grâce, qui semble un ramage de mille oiseaux se mêlant au chant simple et pur du pâtre mélancolique. Mais comme il faut, par le temps de prodigieux mécanisme qui court sur le piano, qu'un ouvrage sur l'enseignement de cet instrument paie un large tribut aux exigences scolastiques, M. Edouard Wolff, après une belle étude harmonico-mélodique de M. Bénédict en *la* bémol majeur, à douze-huit, et une pathétique élégie de M. Méreaux pleine de largeur et de noblesse, M. Edouard Wolff a terminé le recueil si remarquable des études de la Méthode des méthodes par deux caprices sur l'extension des doigts qui demandent une rare vélocité, une netteté d'exécution qui doivent distinguer les bons pianistes. Ces deux morceaux nous semblent le *nec plus ultra* de la difficulté mécanique, et terminent bien, par conséquent, le remarquable ouvrage sur l'enseignement du piano de MM. Moschelès et Fétis.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Bruxelles, 5 *septembre* 1842.

Depuis dix ou douze ans, c'est l'opéra qui fait la prospérité du théâtre de Bruxelles. La tragédie et la comédie avaient auparavant les préférences du public de cette ville. On y trouvait de

fort bons acteurs pour ces deux genres, et Talma'y venait chaque année donner dix représentations en échange d'une belle pension et d'une somme de mille francs par chaque soirée; ces avantages résultaient d'un contrat dont le roi des Pays-Bas avait garanti l'exécution. Les oreilles belges étaient alors médiocrement ouvertes aux charmes de la musique. Talma mourut, les bons acteurs tragiques disparurent, et l'opéra devint le spectacle favori de la nation. C'est de l'époque où *Robert-le-Diable* fut représenté que date surtout cette fortune du genre lyrique. Déjà plusieurs grands opéras avaient été exécutés d'une manière convenable, et le public les avait vus avec plaisir; on allait entendre *Guillaume Tell*, *la Muette de Portici*, chantés par mademoiselle Dorus, Lafeuillade, Cassel, transfuge de Feydeau, et Roy, basse-taille qui a joui d'une réputation méritée sur quelques uns des grands théâtres de France; mais comme dans toutes les villes d'un ordre secondaire, un petit nombre de représentations de chaque pièce suffisait pour satisfaire la curiosité. *Robert-le-Diable* fut le premier ouvrage qui occupa le répertoire pendant un temps considérable; on le joua cinquante ou soixante fois dans la première année, et jusqu'à ce jour il n'a pas eu moins de deux cents représentations. Il vint à temps pour sauver d'une ruine imminente Cartigny, l'ancien artiste de la Comédie-Française, entrepreneur du théâtre de cette ville. Choliet et mademoiselle Prévost, qui faisaient partie de la troupe et qui étaient tout-à-fait dans les bonnes grâces des amateurs d'opéras-comiques, ayant rompu leur engagement, il fut décidé qu'une cabale acharnée poursuivrait l'infortuné directeur. En effet, toutes les pièces qu'on joua après le départ de ces deux artistes furent impitoyablement sifflées. Enfin arriva *Robert-le-Diable*. La mauvaise humeur des opposants ne tint pas contre la beauté de cette partition, bien qu'elle fût alors médiocrement rendue, et Cartigny fut sauvé. Depuis, *la Juive*, *les Huguenots* ont fourni une longue et brillante carrière; *Guillaume Tell* a été repris avec un succès plus éclatant que celui qu'il avait eu dans la nouveauté, et *Moïse*, dont la grande et belle musique n'aurait pas été comprise en Belgique il y a dix ans, a eu cet été une vogue décidée. Notre public est en progrès.

Tous les soins des directeurs du théâtre de Bruxelles tendent donc à rendre la troupe lyrique aussi satisfaisante et aussi complète que possible; toutes les autres lui sont sacrifiées, et ce n'est point un tort, puisque le public ne va pas voir une comédie, même lorsqu'elle est bien jouée. Cependant, par un de ces caprices qui ne modifient point au fond un goût établi, mais lui font seulement une diversion passagère, l'opéra vient d'être négligé durant six semaines. Il n'était pas convenable qu'une capitale qui se distingue comme Bruxelles par sa prédilection pour tout ce qui paraît de remarquable sur la scène française, n'eût pas encore été visitée par mademoiselle Rachel. La grande tragédienne est enfin venue en quittant l'Angleterre, et elle a passé environ un mois et demi parmi nous. Il y avait douze ans au moins qu'on n'avait eu ici l'idée de jouer une tragédie; on fut obligé de recruter dans les emplois de la comédie et même dans ceux du vaudeville les acteurs qui devaient paraître à côté de Roxane, de Camille, de Marie Stuart, etc. On peut se figurer l'ensemble qui résulta de ce mélange d'éléments hétérogènes. *Les Horaces*, *Cinna*, *Andromaque*, devinrent semblables au drame moderne, en ce sens que, suivant les préceptes du genre, le grotesque s'offrit à chaque pas à côté du sublime. Mademoiselle Rachel a eu des succès inouis en Belgique; non seulement tout Bruxelles voulut la voir, mais de nombreux spectateurs accoururent de différentes villes du royaume pour assister à ses représentations. Elle a donné douze soirées qui lui ont rapporté pour sa part la somme de 31,500 fr. Par une coïncidence fâcheuse pour l'opéra, Bouffé, l'inimitable Bouffé, se trouvait dans notre capitale en même temps que mademoiselle Rachel. Les vingt représentations qu'il donna furent aussi suivies que celles de la jeune tragédienne, en sorte que nos chanteurs furent réduits à un silence forcé.

Mademoiselle Rachel étant partie, la tragédie est rentrée dans l'obscurité d'où son admirable talent l'avait tirée un moment, et l'opéra a ressaisi son empire. On avait préparé la mise en scène de *Robert d'Evereux* qui vient d'être représenté. Ce n'est pas une des meilleures partitions qu'ait écrites Donizetti; on y trouve, comme dans beaucoup d'ouvrages du même compositeur, l'abus de la facilité et une négligence de style qui dépare d'assez heureux motifs. L'exécution a été satisfaisante de la part des hommes. Laborde, notre premier ténor, auquel le repos qu'il vient de prendre a rendu la fraîcheur de sa voix, a fort convenablement rempli le rôle du comte d'Essex, et Herman-Léon a chanté en artiste distingué celui du bariton. La partie féminine a été moins brillante. Il est impossible de plus mal représenter le personnage d'Elisabeth que ne le fait madame Casimir. Cette artiste, dont la voix a d'ailleurs subi les outrages du temps, n'a jamais bien chanté l'opéra sérieux; maintenant, moins que jamais, elle peut y réussir. Mademoiselle Kuntz, la prima donna de l'endroit, a fait peu de progrès depuis ses débuts; sa voix est aussi mal posée, et son intelligence d'actrice aussi peu prononcée. L'administration, qui désespère de tirer d'elle des services essentiels, a engagé mademoiselle Heinefetter pour tenir son emploi pendant deux mois, et la fait jouer, en attendant, le moins souvent possible. Il se présente une occasion dont on pourrait profiter pour la remplacer bien avantageusement. Mademoiselle Julian avait quitté le théâtre dans la prévision d'un changement de position qui ne s'est pas réalisé; elle est à Bruxelles en ce moment, et veut rentrer dans la carrière qui s'ouvrait si brillante devant elle. Le public éprouvait pour elle beaucoup de sympathie; il la reverrait avec un grand plaisir, et si le séjour de cette ville ne lui était pas pénible après l'espoir qu'elle y avait conçu d'un établissement avantageux, espoir qui s'est trouvé déçu; l'administration de nos théâtres ferait en se l'attachant une excellente affaire.

A *Robert d'Evereux* va succéder *Bélisaire*, autre opéra de Donizetti dont on nous annonce la représentation comme prochaine. Ces deux ouvrages pourront jeter dans le répertoire une agréable variété; mais nous doutons qu'ils aient une grande influence sur les recettes. Les traductions d'opéras italiens n'ont jamais ce privilége. Convaincue de cette vérité, la direction va monter la *Reine de Chypre* pour le commencement de l'hiver. C'est, pour différents motifs, le meilleur parti qu'elle puisse prendre. D'abord, le rôle de ténor ayant été écrit par le compositeur de manière à ménager les notes élevées de la voix de Duprez, il reposera celle de Laborde, qu'un service actif depuis près de trois ans, et les efforts auxquels le répertoire moderne oblige les chanteurs, ont fatiguée. Madame Duflot-Maillard, qui a, comme madame Stoltz, un mezzo-soprano très bas, sera à son aise dans le rôle créé par cette dernière. Enfin c'est la dernière saison que Canaple doive passer à Bruxelles, puisqu'il a contracté un engagement avec l'Opéra, et l'on ne sait pas si l'artiste qui sera appelé à le remplacer pourra chanter aussi bien que lui le rôle de Barroilhet. On mettra, paraît-il, le plus grand soin à monter l'opéra d'Halévy, qui sera cet hiver la ressource de notre théâtre.

Géraldy venait chaque année tenir un cours de trois mois au Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Par de nouveaux arrangements conclus entre ce chanteur distingué et le ministre de l'intérieur, le temps de son séjour en Belgique sera doublé. A l'avenir, ce sera six mois au lieu de trois qu'il passera parmi nous. Les élèves du Conservatoire retireront de grands fruits de cette combinaison.

On annonce un brillant concert pour la fin du mois de septembre, à l'époque des fêtes commémoratives de la révolution belge. A la même époque, un grand concours sera ouvert entre toutes les sociétés de chœurs du royaume, et l'on parle, ainsi que vous l'avez annoncé dans votre dernier numéro, d'un grand concert vocal et instrumental qui aurait lieu en plein air. Malheureusement, l'effet de ces sortes de concerts est toujours fort médiocre. Je vous tiendrai au courant du résultat de ces diverses cérémonies musicales.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Giselle* pour les débuts de mademoiselle Bellon, précédée du *Freischutz*. — Mercredi, *la Juive*: Duprez chantera le rôle d'Eléazar, et mademoiselle Méquillet continuera ses débuts par celui de Rachel. — Vendredi, *Guillaume Tell*.

*** Barroilhet a fait sa rentrée lundi dernier dans l'opéra de *Don Juan*. Le célèbre chanteur nous est revenu tel qu'il était avant son départ, avec la même puissance de voix, la même excellence de méthode. Levasseur l'a dignement secondé dans le rôle de Leporello. La voix de madame Nathan-Treilhet, chargée du rôle de dona Anna, était un peu fatiguée par un enrouement accidentel. Mademoiselle Dobré s'essayait dans le charmant

rôle de Zerlina. Mademoiselle Drouart n'est pas sortie sans échec des difficultés de celui d'Elvire.

*** Alizard, qui dans cette représentation chantait le rôle du commandeur, quitte l'Opéra pour voyager. C'est un malheur pour l'artiste et pour le théâtre. On ne conçoit pas ce qu'Alizard espère de mieux que la place avantageuse et honorable qu'il occupait sur le premier théâtre de l'Europe. Le temps aurait achevé de le classer suivant son mérite. D'une autre part, il sera difficile de trouver l'équivalent de la voix et de la méthode d'Alizard.

*** Madame Stoltz sera bientôt remise de l'indisposition qui l'éloignait depuis quelques jours de la scène, où son beau talent laisse un grand vide. Avec la cantatrice reparaîtront la *Reine de Chypre* et la *Favorite*.

*** Madame Dorus-Gras est en ce moment à Bordeaux; elle a obtenu un triomphe complet en chantant le *Barbier de Séville* et en y intercalant l'air du *Serment*.

*** Poultier chante à Rouen avec le succès qu'il était facile de lui prédire. Après une représentation de *Guillaume Tell*, pendant laquelle les bravos l'ont constamment accompagné, il a eu les honneurs du rappel. Il n'a pas moins réussi dans *la Muette*.

*** Montjoie, le danseur mime, a reçu l'avis de sa retraite.

*** Meyerbeer est de retour à Paris depuis lundi dernier.

*** Liszt vient de partir pour se rendre à Cologne.

*** Géraldy, l'excellent chanteur et professeur, passera tout l'hiver à Paris où déjà il a repris ses élèves.

*** Achard, du Palais-Royal, vient de chanter à Rouen le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*.

*** Dernièrement plusieurs artistes, dont quelques uns appartiennent à nos théâtres lyriques, se sont réunis dans les beaux salons de la Folie-Saint-James pour fêter le célèbre auteur de *Montano* et d'*Aline*. M. Georges Mathias, pianiste de seize ans, a fait admirer son talent précoce. MM. Dancla frères, MM. Grard, Laget, mesdames Rouvroy et Sabatier, M. Sudre avec ses expériences de téléphonie, se sont partagé les applaudissements. Des quadrilles ont terminé la fête.

*** Un jeune artiste de beaucoup de talent, M. Maréchal, avait exécuté dernièrement la statuette de mademoiselle Louise Fitzjames dans le rôle de l'abbesse de *Robert-le-Diable*. La danseuse en avait offert à l'illustre compositeur un exemplaire en bronze avec cette inscription : « *A Meyerbeer, l'abbesse des nonnes.* » Meyerbeer a répondu à ce cadeau par l'envoi de son buste également en bronze, avec ces mots : « *Meyerbeer à Louise Fitzjames, l'abbesse des nonnes.* » On se rappelle que pareil échange avait eu lieu entre Rossini et mademoiselle Taglioni, avec cette différence que mademoiselle Taglioni avait offert à Rossini sa statuette en bronze doré, et que Rossini s'était contenté de lui envoyer son buste en plâtre.

*** M. Montessier, facteur d'orgues à Montpellier, vient de construire un orgue en cette ville à l'église de la Madeleine. Ce travail présente, dit-on, un ensemble d'innovations non moins heureuses que remarquables.

*** La licitation du Théâtre des Arts a eu lieu le 31 août, au tribunal civil de Rouen. La mise à prix était de 512,000 fr., et l'immeuble a été adjugé aux sociétaires pour la somme de 512,700 fr. On comprend que la nature de cet immeuble, dont la destination porte un caractère de perpétuité, n'a pas dû attirer un nombreux concours d'acquéreurs, et que, partant, il ait été vendu à un prix beaucoup au-dessous de sa véritable valeur.

*** Le conseil municipal de Lille vient de voter 9,000 fr. pour une fête qui sera célébrée le 8 octobre prochain, à l'occasion de la pose de la première pierre du monument destiné à perpétuer le souvenir de la belle défense de Lille en 1792. Toutes les villes du département du Nord et du Pas-de-Calais sont invitées à envoyer des députations de leurs gardes nationales à cette fête commémorative. Il y aura un grand concert d'harmonie militaire auquel prendront part les musiques de la garde nationale de Lille, des sapeurs-pompiers et de la garnison, ainsi que toutes les musiques qui auront accompagné des députations de gardes nationales. Toute musique qui aura concouru à ce concert aura droit à une médaille d'or.

*** Voici les travaux de l'Opéra-Italien, à Londres, en 1842. On n'a offert aux dilettanti britanniques que deux nouveautés : *Gemma di Vergy*, de Donizetti, et *Elena da Feltre*, de Mercadante. La première seule a obtenu quelque succès; mais l'une et l'autre n'ont rien ajouté à la réputation des deux maëstri, et ne paraissent pas devoir se réveiller de leur sommeil d'hiver. La reprise des *Cantatrici villane*, de Fioravanti, celle surtout de *Cosi fan tutte*, de Mozart, ont été plus heureuses. Quatorze autres opéras se sont encore partagé le répertoire : *Lucia di Lammermoor*, *l'Elisir d'amore*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena* et *Roberto Devereux*, de Donizetti; *Norma*, *Beatrice di Tenda*, *la Sonnambula* et *I Puritani*, de Bellini; *Il Barbiere* et *Otello*, de Rossini; *Don Giovanni*, de Mozart; et *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa. En résumé, sur les dix-huit ouvrages, Donizetti en compte sept; Bellini quatre; Mozart et Rossini deux chacun; Fioravanti, Cimarosa, Mercadante chacun un. Joignez à ce contingent formé dans des proportions si bizarres quelques scènes détachées d'*Il Giuramento*, de Mercadante, du *Maleck-Adel*, de Costa, d'*Il Pirata*, de Bellini, du *Mosè in Egitto*, de Rossini.

*** Le dilettantisme britannique est tout entier, en ce moment, tourné vers les brillants festivals qui se préparent à *Norwich* et à *Newcastle-on-Tyne*. C'est dans celui de Norwich qu'on doit entendre Rubini en Angleterre pour la dernière fois, puissant attrait pour le public fashionable. L'orchestre se composera des meilleurs exécutants de Londres. La Symphonie pastorale de Beethoven ouvrira le concert. On promet aussi la *Création* d'Haydn, un des plus beaux morceaux de Haendel, une partie du *Stabat* de Rossini, et le dernier ouvrage de Spohr, celui qui passe pour son chef-d'œuvre : *la Chute de Babylone*. Dans les promesses de Newcastle, nous retrouvons la *Création* d'Haydn et le *Stabat* de Rossini, escortés par le *Saint Paul* de Mendelssohn, l'*Israël en Egypte* de Haendel, la musique de Locke dans Macbeth, ainsi que beaucoup de morceaux choisis des œuvres de Weber, Beethoven, Mozart, Hummel.

*** M. Maclin vient de donner son concert annuel à Birmingham, où il a eu pour auxiliaires les talents des deux Lablache, des deux Grisi, de Mario, d'Hayward et de Costa. Ces artistes ont continué à se faire entendre dans plusieurs villes sur la route d'Edimbourg.

*** Challiot, éditeur de musique, rue Saint-Honoré, 336, vient de faire paraître un duo concertant pour violon et piano, un air varié pour violon, et trois quadrilles dialogués pour piano et violon, composés par M. B. L. de La Martre. Ces trois productions, du plus brillant effet, exécutées avec verve par l'auteur, dans une réunion d'artistes les plus distingués de Paris, ont été accueillies par des applaudissements unanimes et les assurances répétées du succès qui les attend. Une première fantaisie de M. de La Martre, gravée par Launer, avait déjà révélé le talent mélancolique et passionné de ce jeune auteur, dont plusieurs compositions nouvelles ne tarderont pas à recevoir la publicité.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** **1842. — N° 38.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 18 septembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

SEPTIÈME LETTRE (*).

THÉÂTRE-ITALIEN.	CHAPELLE ROYALE.
Paër, Crescentini.	**Martini, Lesueur, Cherubini.**

Je croyais avoir terminé la tâche que vous m'avez imposée. L'époque à laquelle finit ma dernière lettre est l'apogée de la gloire musicale française et de bien d'autres gloires encore; car, chose assurément bien digne de remarque et de toute votre attention, c'est au milieu de l'effervescence révolutionnaire, c'est au sein de ce cataclysme universel qui a signalé la fin du XVIIIe siècle, de 1790 à 1800, que se sont opérés tous les prodiges artistiques dont je viens de vous entretenir.... Vous, mes amis, qui n'en avez pas été les témoins, vous m'avez transmis le désir d'en avoir une connaissance exacte, et ce n'a pas été sans quelque plaisir que je me suis occupé à vous satisfaire. Mais à présent il me semble que je ne vous apprendrai plus rien. Je suis arrivé à un siècle qui est le vôtre, et si les plus jeunes d'entre vous n'en ont pas vu le commencement, ils ont dû en entendre parler si souvent, que je ne pourrais que répéter ce qui leur en a été déjà dit. Cependant vous m'objectez qu'il peut se rencontrer encore

(*) Voir les numéros 26, 28, 29, 30, 34 et 37.

quelques circonstances qui vous auront échappé, et que vous voudriez rattacher à l'histoire générale de l'art. Je vais donc continuer la narration qui paraît vous intéresser; et, malgré les difficultés qui augmentent à mesure que je pénètre davantage dans le redoutable groupe des vivants, je vous parlerai, comme je l'ai fait jusqu'ici, d'après mes idées et mes affections, car j'ai toujours été d'avis qu'il valait mieux se taire que de ne pas émettre sa propre pensée; c'est déjà bien assez d'avoir à subir l'indispensable nécessité d'en affaiblir quelquefois l'expression. D'ailleurs nous sommes entre nous, et vous ne me trahirez peut-être pas.

Le fait qui me paraît se rapprocher davantage de l'époque où j'en suis resté, est l'exécution à l'opéra de *la Création*, oratorio d'*Haydn*. Il avait été fait des frais considérables, et l'on s'était donné des soins extrêmes pour que rien ne manquât à cette solennité musicale. Malheureusement, l'explosion de la rue Saint-Nicaise au moment du passage du premier consul, qui se rendait à l'Opéra, ne tarda pas à y être connue, et donna à tous les auditeurs une distraction trop générale et trop terrible pour qu'elle ne nuisît pas à l'effet sur lequel on comptait. *Garat* et madame *Barbier-Walbonne* étaient chargés des parties principales, et les chœurs de l'Opéra, les mêmes qui venaient de *Feydeau*, soutinrent en cette occasion leur belle réputation.

Une troupe italienne vint peu de temps après s'établir rue *de la Victoire*, dans un charmant théâtre qui n'existe plus, et nous représenta d'abord le *Matrimonio*, de *Cimarosa*, dont nous ne connaissions que quelques morceaux détachés; et bientôt après, rue *de Louvois*, les *Cantatrici villane*, de *Fioravanti*. Je ne cite que les deux principaux ouvrages. Je n'ai pas assisté à la reprise qui a été faite dernièrement des *Cantatrici*, je ne puis donc faire de comparaison. Quant au *Matrimonio*, qui a été la pièce des débuts de *Lablache* à Paris, je puis vous certifier que la comparaison a été toute à l'avantage de la première représentation dont je parle, et dans une immense proportion, à l'exception pourtant du rôle de *Lablache*, mais qui n'a joui lui-même que du pied d'égalité à côté de *Barilli*. Quant à tous les autres rôles, et à l'ensemble de la pièce, l'ancienne troupe a offert une incontestable supériorité. Plus tard, à l'Odéon, une autre troupe essaya de joindre à ces œuvres le *Don Juan* et le *Figaro* de *Mozart*. Mais ce genre de musique n'a jamais pu être interprété complétement par les Italiens, et ce qu'il y a de singulier, par les Allemands eux-mêmes. Les deux écoles sont trop exactement et trop parfaitement reproduites dans ces deux chefs-d'œuvre, pour que les uns et les autres n'y rencontrent pas des écueils insurmontables. Je le répète, il n'y a que les Français en état de bien faire ressortir les beautés diverses que présentent ces deux pièces, parce qu'il n'y a qu'eux qui fassent de l'art musical une étude raisonnée et universelle, indépendante de toute tradition convenue, de toute habitude prise. Ces diverses troupes, qui se succédèrent à peu de distance l'une de l'autre, furent illustrées par mesdames *Strina-Sacchi*, *Catalani*, *Barilli*, *Festa* et *Mainvielle-Fodor*, et par MM. *Lazarini*, *Crivelli*, *Tarchi*, *Barilli* et *Pellegrini*.

Il en vint une autre plus tard encore : celle-là fut dirigée par *Paër*, que l'empereur avait enlevé de *Vienne* avec *Crescentini* après la bataille d'Austerlitz, comme il avait enlevé d'Italie la *Vénus* et l'*Apollon* après la bataille de Marengo. Ces deux hommes, sans avoir la valeur artistique des deux chefs-d'œuvre antiques, n'en étaient pas moins une conquête fort belle : l'un était un compositeur très distingué, l'autre un admirable chanteur.

Paër fut tout de suite attaché à la musique particulière de l'empereur, avec 30,000 fr. d'appointements, et sa femme, musicienne très médiocre, en eut bientôt autant. Ce qui plaisait particulièrement au grand homme dans la personne de *Paër*, ce n'était nullement son talent de compositeur, quelque remarquable qu'il fût, mais son talent de chanteur, qui ne consistait pourtant que dans l'exécution fort gaie de quelques morceaux bouffes qu'il avait l'art de rendre encore plus plaisants par les grimaces scéniques dont il les assaisonnait.

Quant à *Crescentini*, la conquête était inappréciable, et l'empereur en fut tellement jaloux, qu'il voulut qu'il n'y eût que lui et sa cour qui eussent le bonheur d'en jouir. Les musiciens et les amateurs ne purent que bien rarement se procurer ce plaisir, en tâchant d'obtenir un *petit coin* dans les répétitions des concerts ou des représentations où figurait le chanteur; et encore fallait-il solliciter bien vivement et bien longtemps ce désiré petit coin. Mais une fois là, il faut avouer qu'on était bien dédommagé de ses peines. Quelle suavité dans l'émission de la voix! quelle énergie dans ses développements! quelle expression profonde et dramatique, uniquement par l'accent musical, et presque sans gestes, même sur la scène!... J'ai déjà donné une appréciation de cette manière de chanter en parlant de *Lays*, et mieux encore, quoique moins directement, dans ce que j'ai dit de *Garat*. Mais je crois fermement que si *Crescentini* pouvait revenir aujourd'hui parmi nous, il n'y aurait point les succès qu'il a obtenus à cette époque. *Garat* seul pourrait peut-être encore attirer les suffrages publics, parce qu'il y avait dans sa manière une fougue et une chaleur expansives qui conviennent particulièrement à notre organisation. Mais cette voix de *Crescentini*, voix particulière, heureusement exceptionnelle, presque montrueuse à nos oreilles, et tellement en dehors de nos habitudes, que nous avons même quelque peine à nous faire à la voix de contralto des femmes; cette voix, dis-je, circonscrite dans ses facultés, et condamnée pour ainsi dire à n'exprimer jamais que des idées gracieuses ou des sentiments mélancoliques, nous étonnerait d'abord, nous charmerait peut-être ensuite, et finirait probablement par nous ennuyer.

Il faut croire, au reste, que c'est là l'effet qu'elle finit par produire sur l'empereur lui-même, car *Crescentini* se retira avant la chute du colosse, avant même le mariage qui l'a accélérée. Mais ce fut avec une grande quantité de *petites pierres* (1), et *avec la décoration de la Légion-d'Honneur*, qui lui fut donnée par l'empereur lui-même après une représentation de *Roméo et Juliette*.... Et cette décoration, *Garat* ne l'avait pas!... et il ne l'eut jamais!... Il est vrai qu'il avait appartenu à *Marie-Antoinette*, et que son oncle était *de l'opposition*.... O misère humaine!...

Puisque j'ai encore prononcé une fois le nom de cet admirable chanteur, disons tout de suite qu'il avait trouvé un assez ingénieux moyen d'engager sa famille à lui faire

(1) *Crescentini* appelait ainsi les diamants contre lesquels il s'empressait toujours d'échanger les espèces monnoyées qu'il recevait.

un sort convenable : le bruit courut, lorsqu'il cessa de donner des concerts, qu'il allait entrer à *Feydeau* comme *acteur*.... Cette nouvelle retentit dans tout Paris, et la famille effrayée se détermina enfin à doubler le revenu que lui faisait déjà le Conservatoire comme *professeur de chant*. Avec ce revenu, *Garat* qui, tout petit maître qu'il fût, avait de l'ordre, put conserver son cabriolet, son jockey et toutes ses habitudes fashionables. Son rôle au Conservatoire était, comme sa personne et son talent, tout exceptionnel; il choisissait dans les différentes classes de chant les élèves qui lui paraissaient disposés à le comprendre; et ceux-là, sans cesser d'appartenir à la classe où il les avait trouvés, devaient passer dans la sienne un temps prescrit. On comprendra facilement quelle nature de leçons pouvait donner un homme qui n'en avait reçu lui-même aucune. Ses démonstrations étaient toutes en action : — Faites comme moi, disait-il. — Mais comment? — Comment! votre maître a dû vous le dire. — Et il faisait recommencer, et recommençait lui-même le passage rebelle avec une ténacité qui mettait en nage professeur et élève, et qui ne cessait que lorsque l'extinction de voix devenait complète de part et d'autre. — *Les malheureux m'exterminent!* s'écriait-il alors; et il demandait pour se reposer un congé qu'on lui accordait toujours.

Parmi les hommes, *Ponchard* est le seul qui ait vraiment profité de ses conseils. Les femmes furent en plus grand nombre : il produisit à l'Opéra madame *Branchu*, à l'Opéra-Comique madame *Duret*, fille de *Saint-Aubin*, et aux Italiens madame *Mainvielle-Fodor*.

Et enfin, puisque sa coquetterie toute féminine a fait partie de son être et de sa réputation, disons encore que *Garat*, déjà vieux et un peu oublié du public, se promenant un jour avec un de ses amis sur le boulevard Italien, et n'ayant été reconnu ni salué par personne, se sépara de son ami en lui pressant tristement la main, et en lui disant : « *Les ingrats! ils n'ont seulement pas vu* » *que j'avais des bottes jaunes!...* »

J'ai dit que *Paër* fut le directeur de la troupe italienne qui était alors à Paris. C'est cette même troupe, sauf quelques modifications personnelles, qui nous a si longtemps charmés au théâtre *Favart*, restauré par M. *Sosthènes de Larochefoucault*, qui s'est réfugiée à *l'Odéon* après l'incendie de *Favart*, et qui est établie maintenant à la salle *Ventadour*. Elle se composait alors de mesdames *Fodor, Pasta, Sontag* et *Pizzaroni*, et de MM. *Garcia, Bordogni, Graziani* et *Pellegrini*. Ses représentations avaient lieu au théâtre Louvois. Paër y donna son *Agnese*, ouvrage qu'on avait beaucoup vanté d'avance, et qui ne répondit pas à ce que l'on en attendait, comme il arrive presque toujours des choses trop annoncées; et cependant l'*Agnese* est vraiment un très bel ouvrage; mais le sujet en est triste, et cette teinte n'est éclairée par aucun accessoire qui vienne faire quelque diversion. La musique, dit-on, n'est jamais plus puissante que quand elle veut faire pleurer; cela peut être vrai, mais ne vous y fiez pas, et dépêchez-vous d'essuyer les larmes que vous avez fait couler, sauf à recommencer. C'est cet oubli des diversions qui a perdu *l'Alceste*, de Gluck, un des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art musical.

J. M. P.

(*La suite au prochain numéro.*)

LES FLUTISTES.

Il y a toujours quelque chose de curieux, de piquant et d'original dans les caprices ou même les faiblesses des hommes de génie, mais particulièrement dans celles des musiciens célèbres. Cherubini avait une aversion des plus prononcées contre de certains instruments. Je ne connais rien de plus ennuyeux qu'un morceau de flûte, disait-il, si ce n'est un morceau pour deux flûtes; aussi la flûte joue-t-elle rarement un rôle brillant dans sa musique sévère, vigoureuse et mélancolique : cela n'empêche pas cet instrument d'être intéressant, et souvent très nécessaire dans la grande famille harmonique; et quoique ses sons aient quelque affinité avec ceux qui sortent du gosier des castrats, nous ne pensons pas que la flûte passe de mode comme la voix de ces tristes et déplorables chanteurs. Ce qui nuit à cet instrument, c'est l'absence des sons graves, intenses et expressifs; c'est aussi l'attitude immobile et presque niaise de ceux qui en jouent. Sa naissance remonte à la plus haute antiquité, comme celle du violon et de la harpe, ou de la lyre : c'est, du reste, l'instrument favori de presque tous les officiers anglais, ce qui ne prouve pas beaucoup en faveur de son importance musicale.

On n'a guère écrit d'une manière spéciale pour la flûte que vers la fin du XVIII[e] siècle. Hugot, Devienne et Vanderlich brillèrent à cette époque. Le premier, qui se jeta par la fenêtre dans un accès de fièvre chaude, donna plus d'étendue à la flûte qu'elle n'en avait eu jusqu'alors; le second, auteur du charmant opéra des *Visitandines*, mourut également fou à Charenton : c'était un flûtiste pur et gracieux, qui a beaucoup écrit pour son instrument. Le troisième était exécutant et compositeur médiocre. L'empire et la restauration virent fleurir Tulou, Berbiguier, Drouet et Guillou. Le premier a joui d'une brillante réputation comme soliste, professeur et chasseur. Ce dernier titre, qu'il préfère à tous autres, lui a fait négliger sa renommée de musicien. Il s'est également et justement acquis, par une foule d'actions et assertions qui ne pouvaient entrer dans le domaine du possible, la qualification que Robert Macaire jette à la face du baron de Wormspire, son beau-père, et qu'une plume quelque peu élégante se refuse à tracer. Ainsi, au dire de Tulou, dans la journée du 30 mars 1814, il avait été à la chasse des Cosaques dans les environs de Paris; et son ami Schneitzoeffer (prononcez Adolphe pour faciliter la prononciation) constata, au moyen d'un tire-bourre, que le fusil du rival de Frédéric-le-Grand sur la flûte, qui avait fait un effroyable carnage de Scythes modernes, était chargé à petit plomb depuis plusieurs mois. Cela n'empêche pas Tulou d'être un charmant artiste et un délicieux flûtiste.

Berbiguier, son rival, a composé beaucoup et d'excellente musique pour cet instrument, sur lequel il n'avait qu'un son grêle et mesquin, et un mauvais style comme exécutant.

Guillou, l'un des rédacteurs de la *Gazette musicale*, et résidant maintenant en Russie, a été professeur de flûte au Conservatoire de Paris; il a écrit plusieurs concertos pour cet instrument, et quelques jolies fantaisies ou nocturnes pour flûte et harpe avec Charles Bochsa. Dorus, son élève, est un de nos meilleurs, ou plutôt le meilleur de nos flûtistes. Avec un style pur et correct d'exécution, il fait la difficulté comme un diable et chante

comme un ange : on lui désirerait un peu plus de largeur dans le son.

Drouet, flûtiste habile, a fait quelques apparitions dans Paris sous la restauration. C'était un homme au talent froid, mais le digne rival de Paganini sur son instrument relativement à la difficulté : il a publié un recueil d'études pour la flûte dans lequel les tours de force et d'agilité pour les doigts et les coups de langue l'emportent sur la mélodie.

MM. Camus, Coche, Leplus et Rémuzat sont maintenant les artistes les plus distingués sur la flûte, en y joignant peut-être une demi-douzaine d'autres flûtistes sur lesquels nous aurons probablement l'occasion de revenir cet hiver dans nos articles concerts.

Nous avons gardé, pour le dernier, l'artiste danois Kuhlau, qui a composé d'excellente musique de flûte, musique telle qu'il n'en a jamais été écrite d'aussi bonne pour cet instrument. Kuhlau était un compositeur dans toute l'extension de ce beau titre. Beethoven était un dieu pour lui, comme pour tous ceux qui ont le sentiment du profond, du grand, du sublime. Kuhlau fit le voyage de Vienne pour voir son dieu face à face, pour le contempler, pour mieux l'adorer. Le moment était mal choisi : la surdité, et par suite la misanthropie envahissant Beethoven, il fuyait le monde ; il s'était retiré dans un des villages aux environs de Vienne pour ne voir personne. Cela ne faisait nullement l'affaire de Kuhlau ; il avait fait faire des démarches ; il avait fait écrire, avait écrit lui-même pour être présenté à Beethoven ; tout était resté sans réponse. Comme un solliciteur tenace que rien ne décourage, Kuhlau, par une belle matinée, s'en va de son pied léger et se dirige vers le village qu'habitait l'objet de tous ses vœux. Il se fait indiquer la maison habitée par l'illustre compositeur, s'y présente ; un nouveau refus d'être reçu est tout ce qu'il obtient.

Désappointé, notre flûtiste va se promener dans la campagne en réfléchissant aux moyens d'établir un siége en règle, de pénétrer dans la place, de vaincre enfin ce cher ennemi. En rêvant à tout cela, il était machinalement revenu près de l'habitation de Beethoven. Celui-ci prenait l'air à sa fenêtre. Kuhlau le salue, le prie de lui faire ouvrir sa porte, à quoi le musicien misanthrope ne répond que par un signe négatif de tête et par un geste de la main droite plus significatif encore de s'en aller. Notre solliciteur entêté persiste. Tombant à deux genoux, il joint les mains, les élève d'une façon suppliante vers Beethoven, qui, vaincu par tant d'insistance et les marques si vives de dévouement et d'admiration, lui répond du geste et de la voix : Eh bien ! venez donc !

Ce premier moment d'éloignement pour ses semblables une fois surmonté, Beethoven était charmant, plein de franchise et de bonhomie ; il faisait les honneurs de chez lui en véritable Allemand. Conviant son visiteur de la plus cordiale façon à se mettre à table, il lui donne l'exemple de l'abandon et de la gaieté.

Kuhlau, homme de cœur, d'esprit et de talent, loue son hôte comme il aimait à être loué, c'est-à-dire en homme qui sentait l'art musical d'une manière aussi vive que profonde ; et, cédant à son inspiration classique, il formule son admiration dans un canon à deux voix, qu'il écrit sur-le-champ à la louange de Beethoven. Celui-ci enchanté, animé par la conversation pleine d'entrain, par l'excellent vin qu'il a donné à son convive, et dont il a pris sa bonne part, improvise aussi un canon qu'il jette sur le papier et qu'il donne en signe d'amitié à son joyeux visiteur, en échange de celui qui vient d'être fait pour lui.

Les deux amis, sous le triple empire de leur inspiration gastronomique, musicale et bachique, se séparent, enchantés l'un de l'autre. Le flûtiste reprend le chemin de Vienne en chancelant un peu, la tête pleine des fumées d'un vin excellent et le cœur non moins plein d'amitié pour le grand compositeur ; et celui-ci se jette sur son lit, où il passe une nuit d'un sommeil profond comme il n'en a pas goûté depuis long-temps. Le lendemain matin, en se réveillant, il ne se rappelle la soirée qu'il a passée la veille que comme un songe riant. Cependant une préoccupation lui est restée de cette soirée délicieuse : c'est une réalité d'art, et celles-là assiégent aussi bien et peut-être plus la pensée de l'homme de génie que toutes les lourdes réalités de la vie. Au milieu de toutes les joies de ce repas improvisé, son convive, homme charmant du reste, l'a provoqué, se dit-il ; il lui a adressé un canon auquel lui, Beethoven, a répondu par un autre canon. Qu'a-t-il fait là ? ne serait-ce pas une de ces inspirations produites par les fumées du vin, peu digne de lui ? quelque rapsodie incorrecte, misérable ?..... Préoccupé de cette pensée, il se met au piano, prélude, écrit pendant une heure ou deux, met brusquement ce qu'il vient d'écrire dans sa poche, prend son chapeau, descend, et le voilà sur la route de Vienne. Arrivé dans cette ville, il court chez Kuhlau qui est enchanté de le revoir, et il lui dit :

— Mon cher camarade, hier vous avez fait feu sur moi de toute votre artillerie, et j'y ai répondu par un canon qui doit être d'un bien mauvais calibre, car c'est une débauche musicale produite par une débauche de table. J'ai fait un autre canon ce matin que je viens vous donner en échange de celui d'hier que vous allez me rendre, n'est-ce pas ?

— Non, parbleu ! s'écria Kuhlau en s'emparant du second canon que lui présentait Beethoven, je les garde tous les deux, d'abord parce que je les tiens de vous, et puis parce que je suis certain qu'ils sont tous deux dignes de vous.

— Voyons, voyons l'autre... Eh ! mais... oui, oui ; ce premier a la correction voulue, et il a même plus de chaleur, plus d'inspiration que le second... Allons ! (dit le grand compositeur avec une sorte de brusquerie comique) vous verrez qu'il faudra maintenant que je me grise pour faire de bonne musique ! Au reste, votre canon est charmant, et vaut au moins les deux miens. Venez me voir souvent : vous me ferez plaisir. J'ai besoin de parler musique avec vous ; vous la sentez bien. Adieu.

Nous sommes fondé à mettre en lettres capitales à la suite de cette anecdote, comme feue madame de Genlis : HISTORIQUE. Au reste, ainsi que nous l'avons déjà dit, Kuhlau a composé de fort bonne musique pour la flûte, et celui qui a su inspirer de l'amitié à Beethoven était un homme qui savait autre chose que de souffler dans un tube d'ébène, de grenadine ou de cristal, orné de plus ou moins de clefs d'argent.

Henri BLANCHARD.

SUR LES DANSES ET JEUX

EN USAGE DANS L'ANTIQUE ÉGYPTE.

Ils avaient, à mon avis, bien raison ces anciens dont, quoi que l'on dise, l'opinion conserve toujours une très positive et très haute valeur; ils avaient, dis-je, bien raison de considérer la danse comme une dépendance immédiate de la musique. Les modernes l'ont si bien senti, qu'en établissant les pouvoirs de ces deux filles de la nature, ils ont laissé à la musique une sorte de suprématie, de droit d'aînesse sur sa sœur, ne permettant même jamais à la cadette de se montrer seule en public, malgré la fermeté de ses allures qui est pour elle une condition d'existence, malgré les mille moyens de séduction qu'elle a en elle-même et dans ses aimables organes. C'est qu'en effet il lui faut absolument l'appui de la musique, sa compagne inséparable, qui, toujours auprès d'elle, règle tous ses mouvements, l'excite, l'anime, la modère selon les idées qu'elle doit faire passer dans l'esprit des spectateurs s'il est question d'une danse mimique, et maintient l'égalité et le juste rapport de ses mouvements s'il s'agit de la danse purement ballatoire. La chose est si vraie et la présence de la musique comme aide de la danse si nécessaire, que l'imagination s'est habituée à ne les séparer jamais. Pour avoir de la nécessité de cette union une preuve irrécusable et dont chacun puisse se rendre compte, il suffit d'essayer de se boucher les oreilles en assistant à une danse quelconque, à un bal, à une scène mimique; tous ces mouvements qui intéressent par leur grâce, leur légèreté, leur ensemble, leur à-propos, ne se montrent plus alors qu'insignifiants et ridicules: pourquoi? parce que la musique n'est plus là pour tout régler. En cette occasion, quelque satisfait que soit le sens de la vue, l'ouïe veut l'être aussi; il lui faut, de gré ou de force, entrer en part de jouissance. Le témoin d'une danse sans musique ressemble à un convive que l'on entourerait des mets les plus exquis et les plus abondants, et auquel on refuserait à boire.

Cette connexion des deux arts autorise donc le musicien à traiter la matière, sinon précisément *ex professo*, au moins de la même façon qu'un peintre parle, par exemple, de l'architecture et de la statuaire. Il est d'ailleurs de nos jours si commun de parler de ce que l'on ignore, et la mode est à cet égard si bien établie, que ce serait presque se donner un ridicule de s'étendre en explications et en excuses sur un pareil sujet.

Du reste, en recueillant ici quelques notions sur la danse et les jeux des anciens Égyptiens, on a eu surtout en vue de prouver que dans ce monde où nous croyons peut-être trop facilement que tout change, le fond des choses reste presque toujours immuable, et que certains détails et accessoires, qui varient d'ailleurs à l'infini, se reproduisent plus souvent qu'on ne le pense avec des analogies frappantes; enfin que telles formes que nous croyons modernes datent parfois des époques les plus reculées.

Ces vérités me semblent surtout applicables à la danse et aux jeux de l'Égypte.

En effet, en examinant avec attention les monuments de cette antique contrée, la première réflexion qui se présente à l'esprit, c'est que les habitants du pays des Pharaons distinguaient deux sortes de danses : l'une *mimique*, ayant pour objet de représenter une série quelconque d'idées sans le secours de la parole et par le seul moyen de postures et gestes différenciés selon les exigences du sujet et en raison du mérite des artistes; l'autre purement *ballatoire*, qui consistait surtout en exercices de grâce et d'agilité, et dans laquelle le corps se mouvait en divers sens, tandis que les pieds et les mains prenaient des positions convenues, d'où résultaient des pas ou changements de situation plus ou moins fréquents, plus ou moins rapides.

La mimique était préférée par les hautes classes, et l'on pense que les attitudes gracieuses, les gestes expressifs, les séduisants regards, les voluptueux sourires, essence ordinaire de cette partie de l'art, étaient fort agréablement diversifiés. On possède assez de monuments authentiques sur cette matière pour juger que ces sortes de danses avaient quelquefois en Égypte un charme que la Grèce même n'eût pas dédaigné; et remarquons bien qu'elles étaient fort anciennement connues, car on voit des représentations mimiques peintes sur des monuments qui remontent à 1450 ans avant l'ère vulgaire.

Il paraît que la danse faisait chez les Égyptiens partie des cérémonies du culte, et que cet art s'employait généralement pour honorer les dieux aux panégyries ou processions; l'on y voit en effet des hommes et des femmes marcher au son des instruments en prenant diverses attitudes; ils portent des branches d'arbres et plusieurs espèces de tambours servant à marquer la mesure.

On aurait tort de s'étonner de cette relation de la danse avec la religion, d'ailleurs fort grave des Égyptiens; car ces réjouissances se faisaient, selon toute probabilité, en dehors du culte proprement dit, et à la suite de cérémonies plus essentielles.

Des divertissements de même genre accompagnaient aussi les fêtes civiles et répondaient au goût que toute la nation montrait pour ces amusants et innocents spectacles. D'ailleurs les riches, dans l'intérieur même de leur famille, faisaient exécuter des jeux de tout genre dans lesquels particulièrement la danse et la musique s'unissaient pour charmer leurs yeux et leurs oreilles. Quant aux gens moins favorisés de la fortune, ils s'efforçaient, selon leurs moyens, d'imiter les plus opulents. Les danses mimiques et ballatoires paraissent avoir été en usage chez les uns comme chez les autres, et, à juger par les monuments que nous connaissons, il paraît que les postures bouffonnes, les attitudes grotesques ou ridicules n'étaient pas les moins goûtées. La musique allait toujours unie à ces amusements : la harpe, la guitare, la lyre, la flûte double, les tambours et cymbales de toute sorte étaient d'ordinaire les instruments consacrés à l'accompagnement des danses. Pour rendre le rhythme plus sensible, on y joignait fréquemment des battements de mains.

Dans la danse purement ballatoire, on reconnaît que les attitudes des danseurs ressemblaient singulièrement à celles des temps modernes. Ainsi une peinture de Beni-Hassan nous prouve de la manière la plus positive que cette figure dans laquelle le danseur se tient sur une jambe et tourne rapidement sur lui-même, son autre jambe faisant angle droit avec celle qui porte à terre, figure que nous appelons *pirouette*, était en usage à une époque fort reculée. Une autre peinture offre un personnage détaché de terre dans une position qui indique indubitablement qu'il vient de faire ou qu'il va faire le battement de jambes connu sous le nom d'*entrechat*.

Les ballets égyptiens se formaient, comme les nôtres, de solos, de pas de deux, trois, quatre, etc.; c'est ainsi que

l'on voit un danseur solo exécutant des pas convenus et suivi parfois d'un certain nombre d'autres qui répètent ses postures. Les solos de ce genre étaient dansés, soit par des femmes, soit par des hommes. On voit aussi des danseurs ou danseuses réunis deux à deux, puis ces couples former ensuite un ensemble. On se réunissait encore en nombre considérable de manière à former de véritables chœurs ballatoires.

Une des figures les plus goûtées paraît avoir été un certain pas de deux dans lequel les deux partenaires, habituellement hommes, s'avançaient l'un vers l'autre, face à face; alors chacun se tenant sur un pied exécutait une série de mouvements préalablement fixés, puis se retirait en arrière dans une direction opposée; et enfin tous deux se prenant par la main tournaient vis-à-vis, ou dos à dos. Quelquefois aussi les danseurs se tenant par un pied, frappaient la terre avec le talon de l'autre pied en changeant alternativement de jambe. N'y a-t-il pas ici une analogie évidente avec la danse burlesque du polichinelle français?

Les danseurs et danseuses jouaient souvent eux-mêmes la musique qui devait accompagner leurs pas; dans les pas solos, c'était ordinairement de la guitare que l'on faisait usage. En d'autres cas, on se servait de la photinge ou double flûte : une peinture de Thèbes représente un pas de sept dans lequel trois danseuses-musiciennes fléchissent un genou, tout en chantant et marquant la mesure par des frappements de mains; une de leurs compagnes les suit, jouant de la double flûte, et, derrière celle-ci, trois autres se tenant debout, exécutent des mouvements uniformes, attendant sans doute le moment de venir prendre la place des trois premières, qui les remplaceront ensuite à leur tour.

Il n'est pas douteux que, dans toutes ces danses, le talent de mouvoir les mains avec grâce et convenance ne fût un des points les plus importants. L'art ne se bornait pas, ainsi qu'il arrive trop souvent chez les modernes, à la simple agilité des jambes ou à la seule force du jarret; l'importance attachée à la partie du geste a été générale dans l'antiquité.

Les danseurs ne portaient d'autre vêtement qu'un simple caleçon; quant aux danseuses, on les voit souvent vêtues d'une robe très longue qui leur tombe sur les pieds; elle est quelquefois serrée au-dessus des hanches au moyen d'une étroite ceinture formée de boules pareilles aux grains d'un chapelet : les plis flottants de la robe laissent la liberté de suivre sous l'étoffe le mouvement des jambes. En d'autres circonstances, elles ont une courte jupe exactement semblable à celles que portent les danseuses de nos théâtres. Souvent les personnages dansants ornaient leurs bras et leur tête de guirlandes, de glands, de rubans, et particulièrement de ces mêmes boules enfilées dont on se servait comme de ceintures. La coutume d'enfiler des fruits secs et d'en faire des ornements, tels que colliers, bracelets, guirlandes, etc., et de danser avec tout cet attirail, existe encore en plusieurs lieux, et notamment à Naples, parmi les gens du peuple et les paysans, au jour des différentes fêtes si bien adaptées aux habitudes et au climat de ce beau pays. C'est surtout à la fête de Notre-Dame-de-l'Arc que l'on peut admirer ces parures naturelles qui semblent avoir aussi leur part dans les réjouissances publiques : on accourt de tous côtés en pèlerinage à une église située derrière la montagne de Somma, l'un des flancs du Vésuve, et l'on en revient chargé de pampres, de branches d'arbres, de fleurs et de fruits dont on orne aussi les chevaux et les chars rustiques : hommes et femmes attachent à leurs habits des amandes de noisette enfilées en chapelet; on chante, on danse tout le long de la route aux sons du tambourin, auquel se joint parfois la cornemuse et un instrument de percussion appelé le tricque vaslaque. Nous connaissons tous le délicieux tableau que l'infortuné Léopold Robert a tiré d'une scène de cette fête qu'il a su embellir de toutes les grâces, de toute la fraîcheur de son aimable et chaleureuse imagination.

Tous les exercices dont je viens de donner une idée s'exécutaient à la cour des princes et chez les particuliers, servant ainsi à réjouir les amis de la maison en quantité de circonstances; plusieurs monuments prouvent à quel excès ce goût était porté. Ainsi l'on voit des personnages traînés par des esclaves dans une sorte de chaise précédée de danseuses; on observe aussi dans une autre peinture un individu porté en litière devant lequel on exécute des tours d'adresse et de force. Au reste, il se pourrait que ces monuments annonçassent seulement une circonstance particulière et inusitée, telle que celle où un homme perclus des jambes se serait fait porter à un lieu de divertissement, ou bien encore le cas où il aurait fait arrêter sa chaise pour être témoin de danses exécutées par quelque raison fortuite; enfin, l'on peut n'y voir autre chose qu'une affectation de luxe et de magnificence plutôt qu'un véritable goût pour l'art lui-même. C'est ainsi que, dans nos temps modernes, les riches créoles de l'Amérique espagnole conservèrent long-temps l'habitude de faire marcher quatre violons en avant du palanquin qui promenait leur fastueuse et oisive mollesse.

J.-Adrien DE LAFAGE.

(*La suite au prochain numéro.*)

ALEXANDRE BATTA ENFANT.

On rapporte, sur l'enfance d'Alexandre Batta, deux anecdotes assez curieuses. Platel, son maître, était d'une santé si débile, qu'il lui était souvent impossible d'aller dans les salons où il était prié. Un soir, au moment de se rendre chez le ministre de Prusse, Platel fut obligé de se mettre au lit; il appela son élève bien-aimé et lui dit : — Petit, va-t-en jouer à ma place, tu diras que tu viens de ma part. Vous voyez d'ici le désappointement, l'étonnement de toutes ces belles dames et de ces grands seigneurs. L'enfant, mouillé par la pluie, crotté, essoufflé, fut d'abord arrêté dans l'antichambre par les valets qui le voulurent chasser, malgré ses cris, qui arrivèrent enfin jusqu'au maître. — Que voulez-vous, mon enfant? lui demanda le ministre. — Je suis le petit Batta, et je viens jouer à la place de M. Platel qui m'envoie. Les éclats de rire accueillirent le pauvre enfant tout intimidé et qui ne cessait de répéter naïvement : — Je suis le petit Batta. Enfin, on l'introduisit. — Et après tout, se dirent les assistants, si Platel l'envoie, c'est qu'il est capable de jouer. Il ne s'agissait de rien moins que de l'exécution du fameux quintette de Beethoven *l'Orage*. Alexandre n'avait pas joué dix lignes que des bravos éclatèrent, et de Bériot, stupéfait de l'énergie avec laquelle il exécutait sa partie, le saisit dans ses bras et le couvrit de baisers en lui disant : — Tu seras un très grand artiste. Jamais prédiction ne s'est mieux réalisée, et aujourd'hui une étroite amitié unit ces deux hommes.

Platel, vieux et malade, ne sortait guère d'un petit

cabaret ayant pour enseigne : *Aux Trois Harengs*. C'est là que, le plus souvent, il donnait des leçons au petit Alexandre, dans une salle noire et enfumée, au milieu des buveurs émerveillés, ce dont le propriétaire se trouvait bien, et un peu au détriment des musiciens ambulants, qui se plaignaient fort de la concurrence. C'est ainsi que, peu de temps auparavant, Plaiel, pensionnaire dans un hospice, faisait travailler son élève au milieu d'un auditoire de sœurs de charité, qu'une musique un peu mondaine aurait pu jeter dans le chemin de l'enfer, si elles n'avaient pris soin de faire tourner leur plaisir à la plus grande gloire de sainte Cécile. C'est à ces leçons données au cabaret que se rapporte une seconde anecdote que voici : Alexandre, par un jour de pluie, avait déposé sa basse, pour l'abriter, dans une maison en construction ; le soir, quand il vint reprendre son instrument, les maçons ne consentirent à le lui rendre qu'à condition qu'il leur jouerait un morceau. Force fut d'en passer par le traité. Voici que les maçons improvisent une estrade au moyen d'une large pierre de taille ; puis l'enfant s'y installe et commence un concerto au milieu de cette compagnie d'ouvriers qui l'entourent, emplissant l'air de longs cris et de longs bravos. L'autorité croit à une émeute ; la garde accourt, et... ma foi, Orphée n'en fit pas plus !... la garde se met au port d'armes, écoute et applaudit aussi bruyamment que les prétendus émeutiers. Le morceau une fois exécuté, quatre vigoureux gaillards s'emparent de l'enfant, le chargent sur leurs épaules, et, suivis du reste de la bande, escortés de la garde, le portent en triomphe jusque chez lui, et le déposent, couvert de plâtre, sur le seuil de la maison. M. Batta qui, depuis longues heures, attendait son fils pour jouer un quatuor de Beethoven, selon son habitude de chaque soir, n'eut garde de gronder le retardataire, et le reçut à bras ouverts. Ces triomphes d'enfant ont été sanctionnés par le temps.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche à l'Opéra, par extraordinaire, *le Guerillero* et *la Jolie fille de Gand*. — Demain, lundi, *la Juive* pour la continuation des débuts de mademoiselle Méquillet.

*** Mademoiselle Bellon, danseuse, qui s'était déjà essayée à Paris, il y a quelques années, et qui depuis s'était fait à Bordeaux une réputation assez brillante, a débuté lundi dernier à l'Opéra, où elle est engagée. Carlotta Grisi lui avait gracieusement cédé le rôle de *Giselle*, qu'elle avait déjà joué à Bordeaux. Mademoiselle Bellon s'y est montrée assez bonne dans la pantomime, médiocre dans la danse. Sa figure est agréable; mais la petitesse de sa taille, et surtout la forme solide de ses jambes, de ses pieds, l'appellent à des rôles d'un tout autre genre que ceux de Sylphide ou de créature aérienne. M. Desplaces fils, qui débutait à côté d'elle dans le rôle créé par Petitpa, réunit toutes les conditions nécessaires pour réussir: il a de la vigueur, de l'agilité, de l'aplomb, mais il a besoin de varier l'expression de sa physionomie.

*** Mercredi, mademoiselle Méquillet a continué ses débuts dans *la Juive*. Bien que le rôle de Rachel, comme celui de Valentine, ne soit pas écrit pour sa voix, elle y a réussi complétement et donné de nouvelles preuves d'un talent incontestable. C'est une cantatrice formée à la bonne école, phrasant à merveille et douée d'un organe dont la qualité riche et puissante est essentiellement sympathique. — Duprez a obtenu l'un des plus beaux triomphes possibles dans le rôle d'Eléazar. Le grand artiste se trouvait dans la plénitude de ses moyens et s'en est servi avec la chaleur entraînante et l'habileté consommée qu'il possède au plus haut degré. Levasseur a fort bien chanté le rôle du cardinal. Mademoiselle de Roissy et Octave méritent des éloges pour la manière dont ils ont rempli les rôles d'Eudoxie et de Léopold. — La représentation avait attiré une foule immense, et tous les détails en avaient été soignés. Le pas de cinq du second acte, livré aux nouvelles recrues de la danse, avait été repris par les premiers sujets, et a fait grand plaisir, grâce au talent de mesdames Pauline Leroux, Louise Fitzjames, Maria, Adèle et Sophie Dumilâtre.

*** Une indisposition a empêché Barroilhet de chanter vendredi le rôle de Guillaume Tell : c'est Massol qui s'en est chargé. Duprez a encore trouvé dans le rôle d'Arnold une occasion de prouver qu'il est plus en voix que jamais.

*** Mademoiselle Méquillet a commencé vendredi à remplir la clause de son engagement, qui l'oblige à prendre les rôles de madame Wideman. Elle a rempli celui d'Edwige dans *Guillaume Tell*. Son succès de prima donna n'en souffrira pas.

*** Les répétitions de *Charles VI*, opéra en 5 actes, commenceront mardi prochain.

*** *L'Eau merveilleuse* pourra être représentée à l'Opéra-Comique dans le courant de la semaine prochaine.

*** Les débuts de Renaud, la basse-taille engagée à l'Opéra-Comique, doivent avoir lieu dans l'ouvrage en 3 actes que M. Balfe, le compositeur anglais, écrit pour ce théâtre.

*** De grands changements s'opèrent au Conservatoire : MM. Duprez et Manuel Garcia viennent d'être nommés professeurs de chant ; M. Henri Herz et madame Farrenc, professeurs de piano ; M. Gallay, professeur de cor. MM. Dourlen, professeur d'harmonie ; Adam, professeur de piano ; Henri, professeur de chant, et Dauprat, professeur de cor, sont admis à prendre leur retraite. De plus, M. Adam, le doyen des pianistes et professeurs français, est nommé inspecteur-général des études de piano au Conservatoire.

*** L'art musical vient de faire une perte immense : Baillot, notre célèbre violoniste, est mort jeudi dernier à l'âge de soixante-onze ans. Voilà encore une place à donner au Conservatoire.

*** Une jeune cantatrice dont les débuts à l'Opéra avaient inspiré beaucoup d'espérances, mademoiselle Flecheux, est morte cette semaine à Paris.

*** On mande de Bruxelles : Mademoiselle Heinefetter donnera sa première représentation le 21 ou le 22. Elle jouera le rôle de Rachel de *la Juive*.

*** M. Artôt et madame Damoreau, bien qu'arrivés à Dieppe vers la fin de la saison, et après le départ du plus grand nombre des baigneurs, ont attiré dans la salle des concerts plus de monde qu'on n'en avait encore vu jusqu'ici. Leur succès a été immense. Les deux célèbres artistes viennent de partir pour Sédan et Metz.

*** Nous apprenons par notre correspondance d'Allemagne que M. Ch. Hallé, dont le beau talent a été justement apprécié et applaudi l'hiver dernier à Paris, a fait, pendant une partie de l'été, les délices de la nombreuse et brillante société que la saison des eaux avait réunie à Baden. En présence du grand-duc de Hesse, chez qui se trouvaient réunis alors le grand-duc de Saxe-Weymar et la grande duchesse de Baden, M. Hallé a justifié la brillante renommée qui l'avait précédé. L'instrument, qui a servi d'interprète à ses inspirations, était un petit piano à queue sorti des ateliers de Pleyel. Le facteur a résolu un problème difficile, qui consiste à donner la sonorité la plus étendue sans nuire à la qualité des sons, au piano à queue réduit aux petites proportions.

*** La troupe allemande qui est en ce moment à Marseille produit le plus grand effet, non seulement dans les ouvrages allemands, mais encore dans ceux de l'école italienne, et notamment dans la *Sonnambula* de Bellini.

*** Dimanche dernier, dans l'église de Sèvres, on a exécuté une messe en musique qui a produit le plus grand effet. C'est l'œuvre d'un enfant de treize ans, le jeune Renaud de Vilbach, qui avait déjà fixé l'attention de la reine et de S. A. R. la duchesse d'Orléans. L'orgue touché par cet enfant pendant l'exécution de la messe lui a été donné par la reine.

*** Le 10 du mois prochain il sera procédé à la vente du mobilier ayant appartenu à madame Jenny-Leplus, par le ministère de Me Sauvan.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 14 *septembre*. — Poultier continue d'attirer la foule au théâtre et d'enlever les bravos. Dans une représentation de *la Muette*, égayée d'ailleurs par divers incidents qui tenaient à la mise en scène, Poultier, au moment de mettre le manteau triomphal, a été tellement étourdi par le peu de splendeur de l'objet, que, ne pouvant distinguer l'endroit de l'envers, il a dû, aux cris du parterre, le mettre de ce dernier côté; il paraît décidément que c'était le plus propre.

*** *Dieppe*, 3 *septembre*. — MM. Kalbrenner, Ponchard, mesdames Massimino et Barraud ont donné ici un brillant concert, qui s'est terminé par un bal.

*** *Lille*, 5 *septembre*. — Après dix-huit mois de fermeture, nous avons eu ces jours derniers l'ouverture de la nouvelle salle de spectacle. Il y avait foule, et on a dû refuser aux bureaux un grand nombre de billets. La salle tout d'abord était faiblement éclairée et laissait les esprits dans le vague de l'attente; mais quand le lustre vint à jeter toute sa clarté, quand on vit la coupe élégante de la salle, la splendeur de ses dorures, de nombreux applaudissements retentirent de tous côtés. Ces applaudissements ont dû toucher sensiblement M. Benvignat, notre habile architecte. — On a exécuté d'abord une belle ouverture de M. F. Lavainne. Puis est venue *Lucie*, cette belle partition du maëstro Donizetti. Ici arrêtons-nous: ne voulant pas influencer, soit en bien, soit en mal, l'opinion publique relativement aux artistes qui ont pris part à cette représentation, nous nous abstiendrons de toute réflexion.

*** *Strasbourg*, 6 *septembre*. — Le premier début de la nouvelle troupe a eu lieu par une magnifique représentation de *Guillaume Tell*. Et tout d'abord nous avons pu rendre justice aux efforts tentés par M. Provence pour justifier l'excellente opinion qu'on s'était formée de ses éminentes qualités comme administrateur. *Guillaume Tell* nous offrait les débuts de cinq principaux artistes lyriques, en tête desquels figure tout naturellement M. Gabriel Arnaud.

*** *Dijon*, 6 *septembre*. — C'est par *Robert-le-Diable* que la nouvelle troupe lyrique a fait son premier début dans notre ville. M. Delille, le ténor sérieux, est doué d'une voix assez remarquable, qui laisse pourtant à désirer dans les cordes hautes; le rôle de Robert a été pour lui, sinon un succès, du moins une preuve que les écueils ne l'arrêtent pas. — M. Schlosser, la basse chantante, est de l'école de Levasseur; sa voix est forte et vibrante: le rôle de Bertram nous a donné de lui la meilleure opinion. — M. Heymann, ténor léger, s'est concilié de suite l'affection de notre public par la manière dont il a chanté les couplets de Raimbaut. Mademoiselle Esther Garcia, notre chanteuse légère, possède la voix de son emploi; elle vocalise avec une grande facilité, et les applaudissements lui ont prouvé que le rôle d'Isabelle convient à la nature de son talent. Mais les honneurs de la soirée ont été pour madame Vadé, notre premier soprano. Le rôle d'Alice a été chanté par elle avec une puissance de moyens, une justesse d'intonation, auxquelles ses devancières ne nous avaient point accoutumés. Madame Vadé n'est pas seulement une cantatrice de premier ordre, mais une comédienne très remarquable; si vous joignez à cela une jolie figure et une grande expression dans les traits, vous comprendrez la brillante ovation qu'elle a obtenue dimanche dernier. — L'ensemble et les chœurs n'ont rien laissé à désirer.

*** *Limoges*, 2 *septembre*. — *La Favorite* vient de réussir ici complétement.

*** *Marseille*. — La troupe italienne que nous possédons actuellement est d'une faiblesse extraordinaire. A l'exception de madame Vietti, qui possède une magnifique voix de contralto, et qui, de plus, sait parfaitement chanter, les autres sujets de la troupe sont d'une médiocrité désespérante. *Lucrezia Borgia*, malgré sa mauvaise exécution, a été représentée *huit* fois: la musique du maëstro Donizetti a fait le plus grand plaisir; mais quelle exécution! Il faut néanmoins adresser de très grands éloges à madame Vietti, le contralto, qui a chanté tout le rôle d'Orsini avec une grande perfection et conséquemment avec un grand succès. La délicieuse ballade du troisième acte: *Il segreto per esser felice* est ici sur tous les pianos. On ne chante pas autre chose en ce moment. — *Tancredi* a obtenu du succès, grâce à madame Vietti. — Notre opéra français ne marche pas très bien. La direction est, dit-on, fort embarrassée.

*** *Toulon*, 4 *septembre*. — La réouverture de notre théâtre a enfin eu lieu. Mademoiselle Billard, qui débutait dans le rôle principal du *Domino Noir*, a pleinement réussi. Sa voix est juste, flexible, étendue; sa méthode paraît bonne, son jeu fin et délicat, et elle met dans son chant une grâce charmante qui lui a valu l'accueil le plus flatteur. M. Planque, deuxième basse-taille, possède une voix juste, bien nourrie dans la première octave, fortement timbrée dans le médium, et douce dans les notes les plus élevées. Il lui manque l'habitude de la scène, qui constitue le bon acteur.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Dublin*, 7 *septembre*. — Madame Grisi devait chanter dans l'opéra de *Norma*. Un public immense était accouru pour assister à la représentation. A l'heure du spectacle une bande a été apposée sur l'affiche. On y lisait que madame Grisi était trop enrhumée pour pouvoir chanter, et cette annonce était suivie d'un certificat du docteur Harkan, constatant l'indisposition.

*** *Mayence*, 5 *septembre*. — On prépare ici une grande fête musicale, qui sera donnée le mercredi 21 du courant, à l'occasion de la réunion, dans notre ville, du vingtième congrès des naturalistes et médecins allemands, dont l'ouverture aura lieu le lendemain. A ce festival coopéreront les sociétés philharmoniques (liedertafeln) de huit villes, savoir: Mayence, Darmstadt, Franenfels, Hanau, Wisbaden, Manheim, Cologne et Dusseldorf. Il y aura environ dix-huit cents exécutants, et les chœurs se composeront de douze à treize cents voix. Les principaux ouvrages qu'on exécutera sont: la symphonie en *ut* majeur de Beethoven, l'ouverture des *Francs-Juges* de M. Hector Berlioz, la symphonie avec chœur de M. Mendelssohn-Bartholdy, et *Balthazar* ou la *Chute de Babylone*, grand oratorio de M. Spohr. La direction musicale du festival est confiée à MM. Lachner et Henri Essex, maître de chapelle de S. A. S. le grand-duc de Hesse-Darmstadt.

*** *Stuttgard*, 4 *septembre*. — Mardi dernier, le mariage de M. le docteur Strauss, auteur de *la Vie de Jésus*, avec la célèbre cantatrice mademoiselle Agnès Schebest, a été célébré dans le village de Horkheim, situé à une demi-heure de chemin de la ville de Heilbronn (Wurtemberg). La bénédiction nuptiale leur a été donnée par M. le pasteur Théodore Rapp, natif de Strasbourg, ancien camarade d'études de M. Strauss, en présence d'un grand nombre de personnes distinguées, parmi lesquelles on remarquait M. Justinus de Kœrner, un des plus savants économistes d'Allemagne, les célèbres compositeurs MM. Spohr, Lachner et Schneider, mesdames Schroeder-Devrient, Gentiluomo, et plusieurs autres grands artistes.

*** *Salzbourg*, 1er *septembre*. — Depuis une huitaine de jours, des personnes distinguées de toutes les parties de l'Europe affluent dans notre ville pour assister à l'inauguration du monument de Mozart et aux fêtes qui seront données à cette occasion. On estime le nombre des étrangers déjà arrivés à plus de dix-huit mille, et l'on en attend encore sept à huit mille; aussi nos rues, nos promenades et nos établissements publics offrent-ils dans ce moment un aspect aussi animé que ceux des grandes capitales. Parmi les étrangers qui se trouvent ici, on remarque surtout un grand nombre de dilettanti de la haute société, et entre autres la princesse de Gichy, de Venise; la marquise d'Erighi, de Rome; la comtesse de Bombelles, de Vienne; le prince Joseph Poniatowski, de Florence; lord Burghersh; le comte Polszel, de Munich; le conseiller d'État Vesquez de Puttlingen, de Stuttgardt, auteur d'un grand nombre de compositions instrumentales qui ont été publiées sous le pseudonyme de Hoven. Les Conservatoires des Académies de musique de Naples, de Rome, de Florence, de Milan, de Venise, de Vienne, de Prague, de Berlin, de Munich, de Hambourg, de Varsovie, de Saint-Pétersbourg, de Stockholm et de Copenhague ont envoyé chacun dans notre ville un ou deux de leurs professeurs pour les représenter à l'inauguration du monument de Mozart. On travaille nuit et jour aux préparatifs des fêtes. Au festival, il y aura deux mille six cents exécutants au moins.

*** *Madrid*, 2 *août*. — *La Lampe merveilleuse*, ballet-féerie en trois actes, de M. Bartholomin, a fait sa première apparition sur notre principale scène le 12 juillet dernier, et 14 représentations successives, malgré une chaleur de 32 degrés, n'ont pu encore ralentir l'empressement de la foule qui encombre chaque jour les avenues du théâtre.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 39.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 25 septembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

BAILLOT.

Il y a quelques jours déjà que tous les journaux quotidiens ont annoncé la mort et raconté la vie du plus éminent de nos violonistes; nous ne venons pas aujourd'hui répéter des détails que tout le monde a pu lire ailleurs; nous voulons rendre un dernier hommage à la mémoire d'un homme dont la perte a été vivement sentie par ses amis, par ses élèves, par tous ceux qui, grâce à des habitudes d'intimité, avaient pu soulever le voile derrière lequel sa modestie se retranchait, mais dont le public proprement dit n'appréciera toute la supériorité qu'à la longue, et par le vide qu'il aura laissé derrière lui.

Un concours remarquable de circonstances privilégiées, de dons heureux de la nature, avaient fait de Baillot le type le plus accompli de l'artiste dans la plus haute et la plus noble acception du mot: doué d'une organisation physique pleine à la fois de vigueur et de délicatesse, la providence l'avait fait naître dans une famille distinguée par le rang et par les habitudes. Une éducation libérale avait développé en lui une intelligence active, étendue, un goût d'une exquise pureté, et, ce qui seul féconde les dons de l'esprit, des habitudes morales, fortes et austères, des convictions inébranlables et que rien ne pouvait faire capituler. Lorsque Baillot vint au monde, les notions élémentaires de l'art n'étaient point répandues comme elles le sont aujourd'hui; la musique était en quelque sorte une langue sacrée, et le petit nombre des adeptes ne permettant guère de compter sur les profits matériels

de l'art, ceux-là seuls s'y dévouaient qu'une vocation décidée, une ardente admiration, un amour irrésistible entraînaient vers cette carrière exceptionnelle. Destiné d'abord à la magistrature, Baillot n'avait étudié la musique qu'en amateur, et pour les nobles jouissances qu'elle procure; les hasards agités de l'époque révolutionnaire l'avaient jeté successivement dans le service militaire et dans l'administration des finances; plus tard, l'éclat de ses succès, la conscience de ses forces, l'amitié de Viotti, l'admiration d'un public d'élite le retinrent dans la carrière des arts pour laquelle il était né. Il y porta bientôt toute la vigueur de son esprit, et l'ardeur à la fois rigide et passionnée de ses convictions. L'art fut pour lui un culte, et remplit toute sa vie : cette vie si longue et si belle ne fut plus qu'une longue aspiration, qu'un effort continu vers le beau. Se perfectionner comme homme pour développer sa puissance comme artiste, telle a été, pendant quarante ans, la constante occupation, et, si j'osais le dire, l'unique *méthode* de Baillot. L'histoire, les lettres, l'astronomie, tout ce qui féconde et ennoblit l'intelligence, tout ce qui reporte la pensée vers l'étude des causes, tout ce qui la met pour ainsi dire en présence de la cause suprême et infinie de toutes choses, avait pour Baillot un attrait particulier. Lié d'amitié avec les savants et les artistes les plus distingués, avec MM. Letronne, Pariset, Ingres, il vivait dans une atmosphère pure et lumineuse, où son talent puisait chaque jour de nouvelles forces, et son âme des consolations contre les inévitables mécomptes de la vie. Aussi, rien qu'à l'entendre jouer, il était facile de comprendre à quelles sources élevées il puisait l'inspiration.

C'était surtout dans ses soirées de quatuors que son inimitable talent se développait sous tous les aspects. Dans ces réunions peu nombreuses, ignorées de la masse du public, savourées avec délices par un petit nombre d'amateurs d'élite qui, presque tous, avaient passé de l'admiration pour l'artiste à l'amitié pour l'homme, Baillot exerçait une véritable souveraineté. A peine s'était-il assis devant le pupitre où s'étalaient les chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, que cet homme tout-à-l'heure timide et embarrassé, reprenait aussitôt une attitude d'autorité toute royale; sa noble figure s'épanouissait de contentement et d'admiration; il se sentait heureux de sa force; il maniait et gouvernait les âmes à son gré, arrachant à son auditoire des frémissements d'admiration, d'attendrissement, de plaisir, ou amenant le sourire sur les lèvres par la verve élégante, spirituelle et imprévue de son archet : il semblait, grâce à une miraculeuse alliance de puissance et de souplesse, que ces chefs-d'œuvre ouverts devant lui, et sur lesquels plus d'un demi-siècle a déjà passé, jaillissaient pour la première fois du cerveau de leurs immortels auteurs encore tout chauds de l'inspiration créatrice. J'en appelle à tous ceux qui l'ont entendu : en est-il un seul qui espère, Baillot mort, retrouver en sa vie de pareilles émotions? Où retrouver cette alliance heureuse des qualités les plus opposées, de la profondeur sympathique et de la verve comique et pétillante, de la grâce naïve et de la mélancolie passionnée? et ces attaques énergiques, éclatantes, qui retentissaient comme le son de la trompette ? et ce souffle passionné qui circulait dans tout l'auditoire, et confondait toutes les âmes dans une même vie, dans une même pensée ? Chose admirable, et qui était comme le sceau caractéristique de son génie, jamais, dans Baillot, l'abandon ne tombait dans le laisser-aller, ni le comique dans le vulgaire, ni la noblesse dans l'enflure, ni la douleur dans la grimace; une harmonieuse proportion, un goût libre et naturel gouvernait toujours ses entraînements les plus soudains, et imprimait à toute son exécution le cachet du génie et de la perfection.

Homme de conscience avant tout, Baillot n'a voulu de sa vie consentir à prostituer à des productions médiocres un archet exclusivement consacré à l'interprétation des maîtres de l'art. Bien différent de ces artistes spéculateurs qui vont de ville en ville surprendre, par des piéges grossiers, l'étonnement de la foule ignorante, il ne s'est jamais adressé qu'à l'aristocratie des intelligences; et pendant quarante ans il a su intéresser et émouvoir les âmes les plus délicates, les esprits les plus cultivés : ce fait seul suffira, aux yeux des hommes éclairés, pour le placer à la tête des plus grands exécutants qui aient jamais existé. Après plus de trente ans d'une gloire incontestée, il a vu une sorte de délire s'emparer un beau jour d'une jeunesse qui crut se placer au niveau des plus grands hommes en les injuriant, et en élevant à la hâte sur le pavois quelques génies improvisés. Toujours ferme dans ses convictions, Baillot laissa passer l'orage, s'éloigna du public un instant égaré; et ralliant autour de lui quelques vieux amateurs et quelques jeunes gens pleins d'avenir, il sut, par son exemple, entretenir le feu sacré, et ménager une transition entre la grande époque musicale à laquelle il appartenait et les nouvelles générations.

Comme professeur, Baillot a été le père et le fondateur de l'école française du violon; tous les artistes qui, depuis quarante ans, ont brillé en France sur cet instrument lui doivent une partie de leur gloire. Profondément pénétré de la beauté des premiers monuments de l'art, il avait fait une étude spéciale des anciens auteurs, et dans sa classe du Conservatoire il apprenait à ses élèves à goûter leurs productions naïves et grandioses. La méthode qu'il a laissée sous le nom de *l'Art du violon*, n'est pas seulement un traité technique de la plus grande valeur, c'est encore un livre éloquemment écrit, et où la partie morale de l'art est traitée avec une élévation remarquable.

Dans le monde, Baillot était timide et mal à l'aise. Des convictions très arrêtées, et un goût très susceptible, mêlés à une grande bienveillance et à la crainte de blesser, lui avaient fait adopter une attitude habituelle de réserve dont il se départait rarement. Il ne donnait guère l'essor à ses admirables facultés, et il n'était tout-à-fait lui-même que l'archet à la main ; la musique était sa langue favorite, la seule dans laquelle il sût s'épancher sans restriction : aussi ce fut un moment douloureux que celui où le poids de la maladie se fit sentir à cette organisation si long-temps jeune. En renonçant à la musique par un effort raisonné de sa volonté, il renonçait en quelque sorte à la vie ; et plus d'une fois ses amis purent surprendre ce qui se passait dans son âme à quelques regards résignés, mais profondément douloureux, jetés sur son instrument. Les derniers temps de sa vie furent donnés tout entiers aux sérieuses et graves pensées que réveille l'approche de la mort. Plein de calme et de sérénité dans cet instant solennel, il est mort comme il convenait à un homme dont toute l'existence n'avait été qu'une longue aspiration vers la source de toute beauté et de toute perfection. Il est mort en s'entretenant doucement avec sa famille, avec ses enfants auxquels il laisse un nom immortel dans les arts,

et cher à tous les cœurs honnêtes, lourd et glorieux héritage qu'ils sont dignes de porter.

A. G.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN FRANCE,

à propos de Cherubini.

SEPTIÈME LETTRE (*).

(Suite et fin.)

THÉATRE-ITALIEN. — **Paër, Crescentini.**

CHAPELLE ROYALE. — **Martini, Lesueur, Cherubini.**

Le Conservatoire continuait pendant ce temps de fournir des sujets aux orchestres de Paris, y compris les boulevards et la banlieue, mais continuait aussi à n'en produire que bien rarement et en bien petit nombre sur la scène. M. *Sarrette* trônait toujours dans son fauteuil directorial; *Méhul*, continuellement malade, ne travaillait plus; *Berton* était passé inspecteur; et *Cherubini*, après avoir donné à l'Opéra *les Abencerrages*, ouvrage rempli de beautés du premier ordre, mais dont le succès n'eut rien d'éclatant, s'occupait beaucoup de musique d'église. Les morceaux détachés de cette musique s'exécutaient assez fréquemment dans des maisons marquantes, où ils étaient accueillis avec un enthousiasme qui avait sans doute sa principale source dans les beautés de l'œuvre, mais qui tenait aussi un peu à la sourde opposition qui commençait à se manifester, quoique bien prudemment encore, contre la puissance impériale...

On a quelquefois représenté *Cherubini* comme un homme persécuté par cette puissance; chacun sait qu'il fut un temps où il était de mode et de bon ton, lors même que les intérêts ne s'y trouvaient pas engagés, de se poser comme une victime de la tyrannie de l'usurpateur. Ceux mêmes qui dédaignaient ce lâche moyen d'intéresser à leur personne, ne se faisaient pas scrupule de l'employer en faveur des amis qu'ils voulaient servir. Cela se disait, cela s'écrivait; de bouche en bouche cette espèce de *réclame* circulait, prenait consistance et crédit... Et voilà comme il arrive tous les jours encore que des écrivains qui n'en savent et n'en peuvent savoir davantage, acceptent et propagent comme avéré le bruit de cette persécution de l'empereur envers *Cherubini* (qui ne s'en est jamais plaint pourtant), persécution que l'on va quelquefois jusqu'à nommer *proscription*, pour rendre la chose plus touchante et faire plus d'effet.

N'exagérons donc rien, et entendons-nous: négliger un artiste, et lui en préférer d'autres, n'a jamais été, que je sache, ni le persécuter ni le proscrire. *Cherubini* avait de la fierté dans l'âme, et de la ténacité dans les idées; ce n'est assurément point un mal: mais il est des qualités qui deviennent des défauts par la manière dont on les produit. Cherubini avait la parole rude et sèche; il ne discutait jamais, il décidait. Or, dans quelques conversations qu'il avait eues avec le premier consul, qui ne manquait pas de décision non plus, comme on le sait, mais qui n'en discutait pas moins très volontiers, l'artiste avait repoussé la discussion, et s'en était tenu à sa propre décision... — Tout était donc fini; on n'avait plus rien à se dire ni de part ni d'autre; et de part et d'autre on a gardé le silence... — Voilà ce qu'on a jugé à propos d'appeler *persécution* et *proscription*.

Quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins vrai que *Cherubini* n'était pas alors dans une situation heureuse. Ses plus beaux ouvrages n'étaient plus donnés, et nous savons pourquoi... Tout son revenu consistait dans les émoluments de sa place d'inspecteur au Conservatoire. C'était assez pour vivre peut-être; mais ce n'était pas assez pour élever une famille, marier deux grandes et charmantes filles, dont la mère, non moins charmante, avait l'air d'être la sœur aînée, et produire tout cela dans le monde d'une manière convenable... Il alla donc à Vienne dans l'espoir d'y trouver quelque chose de mieux qu'à Paris.

L'impératrice, qui l'y avait appelé, voulut en vain l'y retenir; car après y avoir fait représenter *Fanisa*, qui lui valut beaucoup de compliments et quelques cadeaux princiers, il s'empressa de revenir dans sa patrie adoptive, où ses ouvrages avaient fait admirer son talent et aimer sa personne, où ses enfants étaient nés, où de nombreux amis le désiraient et le rappelaient, et où, en définitive, l'aisance, si ce n'est la fortune, récompense toujours le talent qui persévère et sait attendre. Il y a sans doute des moments bien amers dans la vie des grands artistes qui sentent leurs forces, qui ont dû compter sur elles, surtout lorsqu'elles ont été éprouvées, et qui n'en sont pas moins quelquefois et tout-à-coup les victimes de déceptions inattendues, d'abandon qui ne s'expliquent pas. — *Lesueur* en avait offert long-temps l'exemple; *Cherubini* l'éprouvait à son tour. — Mais le moment approchait où la mauvaise chance allait disparaître, et où les événements publics, si fatals pour tant d'autres, allaient enfin lui donner l'occasion de développer encore le beau talent dont personne ne doutait, et de faire preuve en même temps d'un beau et grand caractère que tout le monde ne lui connaissait pas.

L'année 1814 était venue fondre sur la France.....; et parmi la foule de figures hétéroclytes qu'elle fit tout-à-coup surgir au milieu de Paris, on distingua un petit homme à la tête branlante, l'habit à la française, la brette au côté, la décoration du lis à la boutonnière, et le tricorne enseveli sous une immense cocarde blanche, allant, venant, courant, frappant à toutes les portes, et criant à toutes les oreilles que les puissances n'avaient remis les Bourbons sur le trône que pour le réinstaller, lui, petit homme, dans la *Surintendance de la musique du roi*, qu'il avait achetée jadis à beaux deniers comptants. A l'intention près, qu'il attribuait, je crois, mal à propos, aux puissances, le petit homme disait vrai; il avait en effet acheté la surintendance peu de temps avant la révolution, comme on achetait alors toutes les charges de la cour, et même du royaume. — C'était un Alsacien du nom de *Martin*, qui avait été successivement capucin, soldat et trompette dans la musique d'un régiment. Un beau jour, et je ne sais plus comment, il se trouva à Paris sous le nom de *Martini*, composa, fit la musique du *Droit du Seigneur* et de *la Bataille d'Ivry*, et enfin acheta, comme je viens de le dire, la charge de *Surintendant de la musique du roi*. — Dépossédé de cette charge par la révolution, il resta à Paris attaché à la maison de M. d'Étiole, mari de madame de Pompadour, ou plutôt à la personne qui avait remplacé madame de Pompadour auprès de M. d'Étiole: cette personne, au reste, était infiniment

(*) Voir les numéros 26, 28, 29, 30, 31, 37 et 38.

aimable, et recevait fort bien les artistes. *Martini* fit alors la musique d'un opéra dont madame *Pipelet*, depuis *Princesse de Salm*, avait fait le poëme sous le titre de *Sapho*. Cet opéra de *Sapho* fut représenté au théâtre Louvois en 1793 ou 1794 avec un fort beau succès; et si je n'en ai pas parlé quand j'en étais à cette époque, c'est que la troupe chantante établie à Louvois n'eut qu'une existence très éphémère. — Sous le directoire, *Martini* devint l'agent musical des entrepreneurs de concerts et de bals qui avaient lieu dans ces grandes et belles maisons du faubourg Saint-Honoré, dont les propriétaires mouraient de faim en Angleterre et en Allemagne, concerts et bals qui masquaient toujours une *roulette*, laquelle était le fond et le but de ces somptueuses réunions. — Sous l'empire, notre petit homme fit une cour particulière à l'archichancelier *Cambacérès* qui donnait d'excellents dîners, et à qui il dédia des Psaumes qu'il destinait à la Chapelle, et qu'il venait de faire graver. — Enfin, nous venons de le voir au comble du bonheur et de la joie, réclamer hautement *sa Surintendance* au même titre que Louis XVIII avait réclamé son trône. Il fit même plus : en très bon logicien, se regardant comme déjà en possession de sa charge par le seul fait du retour du pouvoir auquel il l'avait payée, il fit imprimer des *circulaires* décorées de son titre et signées de son nom, qui nommaient tels et tels *musiciens du roi*, et les convoquaient à tel jour pour affaires qui concernaient leur service. — Les gentilshommes de la chambre, revêtus de la haute autorité dans la maison du roi, n'approuvèrent pourtant pas la logique de M. *Martini*, quelqu'excellente qu'elle fût, et la Chapelle de l'empereur fut Chapelle du roi, *Lesueur* à sa tête, jusqu'au 1er janvier de l'année 1815.

Mais à cette époque *Martini* n'en eut pas le démenti : une nouvelle organisation eut lieu, les personnes attachées au théâtre cessèrent d'être employées dans la partie vocale; beaucoup d'artistes furent évincés, même de l'orchestre, non parce qu'ils ne *jouaient pas bien*, mais parce qu'ils *pensaient mal*, et déplaisaient à M. *Martini* qui partagea la surintendance avec *Lesueur : Cherubini* fut alors revêtu de la *survivance*.

Trois mois après, l'empereur revint de l'île d'Elbe, et toute sa Chapelle fut convoquée de nouveau, *Lesueur seul* à sa tête.

A la seconde restauration, après Waterloo, la Chapelle du mois de janvier revint à son tour, non sans avoir été encore une fois *épurée* de ceux qui avaient assisté à la cérémonie du *Champ de mai*. — C'est alors que *Martini* fit tout ce qu'il put pour faire évincer *Lesueur* lui-même. Accompagné de quelques uns des grands faiseurs de l'époque, il se rendit chez *Cherubini*; et comme il lui faisait entendre qu'il ne tenait plus qu'à lui de devenir son collègue à la Chapelle : EST-CE QUE M. LESUEUR EST MORT?... lui dit *Cherubini* de cette voix stridente et brève qui ne permettait pas la réplique... Et *Lesueur* continua à partager la *surintendance* avec *Martini*..... Cette belle question de *Cherubini*, qui devenait une sublime réponse dans la position où nous savons qu'il se trouvait, et au moment où la fortune paraissait vouloir lui être plus propice, excita alors un mouvement général et bien beau parmi tous ces artistes dont l'âme est si impressionnable et les sentiments si nobles, quand on les laisse à leurs inspirations spontanées. Tous, et ceux mêmes qui s'étaient anciennement trouvés dans le parti opposé à *Lesueur* au Conservatoire, tous accoururent s'inscrire chez *Cherubini* pour le féliciter, et le remercier de l'honneur qu'il venait de faire aux musiciens français, qui le compteraient toujours parmi eux avec bonheur et avec orgueil.

Quelques mois après, au commencement de 1816, l'Alsacien *Martin*, dit *Martini*, mourut, peu regretté comme on le pense bien; et quoiqu'il ne fût pas sans talent, il ne laissa après lui que la réputation d'un homme qui avait offert toute sa vie la réunion monstrueuse et heureusement fort rare d'une mauvaise tête et d'un mauvais cœur.

Alors *Cherubini* prit possession de la *surintendance* de la Chapelle qu'il partagea avec *Lesueur* jusqu'en 1830. C'est ainsi que l'on vit se rejoindre à la fin de leur carrière ces deux hommes de génie qui l'avaient commencée ensemble à *Feydeau* vingt-cinq ans auparavant d'une manière si brillante et si glorieuse, et qui, après des épreuves et des peines diverses, se retrouvaient réunis encore dans les mêmes sentiments et sous la même auréole.

Berton eut la *survivance* que *Cherubini* laissait vacante... ; mais, hélas ! chacun sait que le roi qui occupe le trône depuis 1830 a jugé à propos de faire dans sa maison *l'économie* d'une musique qu'il a licenciée complétement. Ces artistes, tous d'une grande distinction, trouvaient là une carrière honorable pour eux, honorable pour l'art musical, honorable aussi pour le trône qu'ils embellissaient, et dont ils rehaussaient la splendeur aux yeux des étrangers qui étaient admis à les entendre. Cette belle réunion musicale avait un caractère particulier, qui appartenait en même temps et au genre de musique qu'elle était chargée de reproduire, et à la manière dont elle savait procéder à son exécution. Cette musique, l'œuvre de deux hommes de génie, et d'un génie très différent, se composait presque en totalité de *morceaux d'ensemble*, dont le caractère religieux ou grandiose, touchant ou terrible, avait pour interprètes plus de *quarante voix* d'une qualité choisie, qui appartenaient à des hommes et à des femmes, tous d'un talent éprouvé, tous professeurs dans leur art, presque tous eux-mêmes compositeurs. Figurez-vous donc ces *quarante* voix, animées et soutenues, mais jamais étouffées, par un orchestre qui ne le cède en rien à la partie vocale!..... Écoutez-les donc tous, chanteurs et instrumentistes, tous pénétrés du même sentiment, tous entrant dans la pensée du compositeur, parce que les pensées musicales leur sont aussi familières que les notes qui les expriment, tous se passionnant dans l'exécution de cette pensée, comme le compositeur s'était passionné lui-même dans sa conception ! Oh ! c'était vraiment une admirable chose, qu'on n'entendait que là, qui ne pouvait exister que là, et que rien ne pourra remplacer ni faire oublier...

A l'époque dont je parlais précédemment (en 1815), le Conservatoire éprouva une secousse qui ne lui fut pas très favorable, qui changea beaucoup de choses dans son intérieur, et faillit même lui enlever jusqu'à son nom. On effaça au-dessus de sa porte principale le titre de *Conservatoire* pour y substituer celui d'*Ecole royale*.... L'institution cessa d'appartenir à l'administration publique, et fit partie de celle des *Menus-Plaisirs du roi*, que présidait M. *de la Ferté*, sous le titre d'*intendant*. Cette révolution fit disparaître la *direction du Conservatoire*, dont les attributions passèrent à l'intendant des *Menus-Plaisirs*. M. *de la Ferté* était au reste un homme doux, honnête, dont les formes étaient parfaites, et qui n'avait pas besoin de ce que les peintres appellent *un repoussoir* pour être apprécié et considéré. Sous son administration,

les inspecteurs reprirent une grande partie de leur autorité primitive, et purent exercer dans l'intérieur de l'établissement l'influence naturelle qui appartenait à leur grade, à leur talent et à leur caractère.

Plus tard le Conservatoire cessa de faire partie des *Menus-Plaisirs*, et fut placé dans les attributions de la *direction des Beaux-Arts*, confiée à M. *Sosthène de Larochefoucault*. Il reprit officiellement le nom qui lui avait été donné à sa naissance, et que le public, au reste, n'avait jamais cessé de lui conserver, et recouvra enfin toute l'indépendance et toute la dignité dont l'avaient doté ses instituteurs.

C'est alors vers 1822 que Cherubini fut nommé *directeur*, et qu'entouré d'un conseil d'inspecteurs composé de *Lesueur*, *Berton* et *Paer* (1) il purifia cette dignité trop long-temps compromise par des passions étrangères à l'art musical, et lui donna un lustre européen dont ses successeurs, quels qu'ils soient, auront peut-être peine à conserver l'éclat et la pureté. Honneur à M. *Sosthène de Larochefoucault!* il a illustré son passage à la direction des Beaux-Arts par deux actes qui rendront son souvenir éternellement cher aux amis de l'art musical : la réhabilitation du *Conservatoire*, et la réunion d'une *troupe italienne*, la plus parfaite qu'on eût encore entendue et qu'on entendra peut-être jamais.

J. M. P.

N. B. Dans la première partie de la lettre qui précède, il est dit qu'après une représentation de *Roméo et Juliette*, Napoléon décora le célèbre chanteur Crescentini de la croix de la Légion-d'Honneur. Le fait demande explication, et jusqu'à certain point rectification. On nous communique à cette occasion la note suivante :

« Talma désirait vivement obtenir cette distinction très appréciée alors (la croix d'honneur), et plusieurs fois aux petits levers, où l'on sait que l'empereur, qui affectionnait cet immortel artiste, et qui tenait son talent en grande estime, l'admettait souvent, Talma avait manifesté son désir. Napoléon n'avait pas dit non, mais il n'osait dire oui, retenu qu'il était par la crainte de froisser l'opinion publique dont il respectait et redoutait singulièrement la puissance. Il résolut, pour l'éprouver, de lancer un ballon d'essai : c'était sa manière; et un beau jour il donna à Crescentini l'ordre de la Couronne de fer, qu'en sa qualité de roi des Lombards il avait ressuscité.

» La chose ne fut pas plus tôt connue que de toutes parts on se souleva contre cette distinction accordée à *un acteur*. Pendant plusieurs semaines ce fut le texte sur lequel s'exerça l'esprit d'opposition ; le *Mémorial de Sainte-Hélène* place même, à ce sujet, dans la bouche de l'empereur une anecdote assez plaisante :

» On se récriait vivement dans un salon où l'on annonçait la nouvelle du jour. « Cela est incroya-
» ble, exclamait-on ; c'est de la dernière inconvenance!
» — Une décoration à un chanteur! — A Crescentini! —
» Et qu'a-t-il fait pour mériter une pareille distinction?
» — Comment, ce qu'il a fait? reprit avec feu une fort
» belle Italienne, la comtesse de ***, ce qu'il a fait?.....
» Et *sa blessoure!* monsieur, et *sa blessoure!!!* » Cette appréciation faite le plus sérieusement du monde, de la condition cruelle à laquelle Crescentini devait son admirable voix, n'était pas de nature à mettre fin aux propos. Le mot courut, et rendit au malheureux artiste sa *couronne* bien lourde à porter.

» Le *ballon* n'avait pas réussi, et Talma n'eut pas la croix d'honneur.

» Ce souvenir historique n'est pas sans intérêt, surtout dans les circonstances présentes, s'il est vrai, comme on le prétend, qu'un grand artiste boude la France parce qu'on ne veut pas lui donner la croix d'honneur. Sans examiner la question de savoir si la croix d'honneur peut être donnée à un acteur, on ne concevrait pas qu'un artiste dramatique quel qu'il fût, pût regarder comme une injustice le refus d'une distinction qui n'a point été accordée à Talma, bien que, depuis Napoléon, la croix d'honneur soit devenue une monnaie très courante et dont le titre a singulièrement baissé. »

(1) *Méhul* était mort en 1817.

LES VIOLONISTES.

La mort d'un grand artiste, de Baillot, sur lequel la *Gazette musicale* donne aujourd'hui une intéressante et judicieuse notice nécrologique, est une irréparable perte pour l'art et l'enseignement du violon en France. Nous avons donné dans cette feuille, en plusieurs articles, une sorte d'histoire générale de ce roi des instruments. Il ne nous restait plus qu'à livrer à nos lecteurs une appréciation impartiale du talent de chacun des artistes qui se sont fait quelque réputation dans cette belle partie de l'art musical : nous avions, sinon reculé, du moins ajourné cet *exegi monumentum* de notre mission, connaissant les prétentions et l'irritable susceptibilité des instrumentistes en général, et surtout de ceux qui se croient des droits à la double succession de Baillot et de Paganini. Et à ce propos, comme nous avons l'intention de passer en revue toute l'armée instrumentale, nous croyons devoir revenir sur les réclamations qui nous ont été faites au sujet de notre dernier article intitulé : LES FLUTISTES. C'est un petit appendice d'obligeance et d'amitié. Nous avons oublié de faire figurer parmi les instrumentistes de ce genre qui se sont fait un nom, MM. Petitbon et Conninx; M. Walkiers, qui a composé et compose tous les jours de fort jolie musique pour la flûte ; M. Boehm, qui a beaucoup écrit aussi pour cet instrument, et qui l'a modifié sous le rapport du mécanisme des clefs, de telle sorte que tout ce qu'il y a de jeunes flûtistes dans Paris, et même en Europe, ne se sert que de la flûte Boehm, excepté M. Tulou. Ce dernier a cru voir, dans l'anecdote sur la chasse aux Cosaques racontée par notre ami commun Schneitzoeffer, et que nous avons rappelée dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, des doutes jetés sur son patriotisme et sa bravoure ; il aurait désiré que cette petite historiette restât à l'état de *charge* intime, quoiqu'elle eût été précédemment imprimée sans qu'il y soit désigné nominativement, il est vrai, comme en étant le héros. M. Tulou nous a parlé de nombreuses attestations qu'il possède, et qui prouvent qu'il s'est bien battu sous Paris en 1814. Nous pensons, et nous nous plaisons à dire, que M. Tulou a autant de patriotisme que d'agilité dans les doigts ; qu'il a un sentiment de ses devoirs de citoyen aussi profondément gravé dans son cœur, que le sentiment musical l'est dans sa tête. Et pour en venir enfin au sujet qui fait le fond de cet article, nous dirons :

Viotti jeta les fondements de l'école française moderne du violon : il laissa dans Paris, lorsqu'il lui prit fantaisie

d'aller se faire négociant anglais, Rode, son élève favori, qui réunissait la grâce à la pureté; Rodolphe Kreutzer, à la tête puissante, à l'archet large et vigoureux; et Baillot, faisant revivre toutes les anciennes écoles d'Italie et de France. Ce triumvirat violoniste a régné pendant près de cinquante ans sur l'Europe musicale. Vers la fin de ce règne éclatant apparut le météore nommé Paganini, qui n'a fait qu'illuminer l'art sans laisser une profonde trace de son passage. Si, comme on l'a dit, le génie c'est la patience, nul n'a possédé plus de génie que Baillot, car il lui a fallu au moins autant de patience que d'amour de son art pour former tous les élèves qu'il a lancés dans le monde musical; et cependant, nous sommes forcé de le dire, nul élève digne d'égaler, de rivaliser le maître n'est sorti de la classe de cet habile professeur. Le plus bel éloge qu'on puisse faire de sa méthode, c'est qu'elle a créé l'école belge. Cette école de violon qui jette un si vif éclat dans l'Europe musicale, procède de la manière de Baillot pour la tenue, la pureté, la grâce, le style et la liberté d'archet. Certainement, à moins qu'il ne nous vienne un homme audacieux, exceptionnel, l'école de Belgique est destinée à remplacer l'école française, dont elle est une émanation, et qu'elle est appelée à continuer d'une manière brillante. A la tête de cette école se montrent tout d'abord De Bériot, Artôt et Vieuxtemps. Le jeu du premier participe, pour la justesse presque toujours irréprochable, de la manière de Rode; le second, de la grâce de Lafont; et le troisième rappelle le son puissant de Kreutzer. Ce dernier a écrit un concerto qui le placerait en tête des compositeurs pour le violon, s'il était bien constaté que ce morceau est de lui. Les deux autres n'écrivent et ne jouent guère que des Fantaisies, sauf de belles Études composées par De Bériot, et qui donnent plus d'importance à son talent.

L'Allemagne est représentée au congrès de violonistes qui se tient à Paris par Ernst et Ole-Bule. Il y avait naguère dans la manière d'Ernst de l'élégie, de la mélancolie; il faisait rêver les femmes en faisant tour à tour gémir et chanter son violon. Il a senti la nécessité de captiver les suffrages de l'autre sexe: il a fait des progrès; il a maintenant plus de fougue, d'audace; son archet est plus attaché à la corde; il tire un son plus nourri, plus rond, plus puissant, et il colore même son jeu de caprices paganiniens qui donnent à son talent une vie, une physionomie animées qu'il n'avait pas. Ole-Bule a presque fait *fiasco* la dernière fois qu'il est venu à Paris par l'absence du style et de toute mélodie, quoiqu'on ait apprécié sa brillante double corde, et les difficultés inextricables dont il se tire toujours heureusement.

Depuis Paganini qui résumait Corelli, Tartini, Pugnani et Viotti, l'Italie n'a plus de violonistes dignes d'occuper le premier rang en Europe.

Malgré, et peut-être à cause de sa douzaine au moins de premiers prix, l'école française pâlit. Alard, au jeu profondément senti, à la manière large, à une grande liberté d'archet, au *staccato* brillamment mordu, au trille éclatant, au chant expressif, noble ou simple, Alard pourrait se placer à juste titre à la tête de l'école française, s'il n'attaquait la corde avec trop d'âpreté, si son intonation n'était parfois un peu équivoque, s'il avait autant de fini que d'énergie, et si enfin il trouvait quelque forme nouvelle, inattendue pour le solo de violon, ce qui manque à tous les violonistes de notre époque. Ainsi, dans la demi-douzaine d'artistes que nous venons de citer, aucun, d'après l'examen sévère d'une justice impartiale, ne mérite d'être mis au premier rang, comme Viotti, Kreutzer, Baillot ou Paganini étaient dignes de l'occuper ensemble ou séparément. Ce n'est point en contempteur du temps présent, en louangeur du temps passé, que nous en parlons, mais en artiste consciencieux, en critique indépendant. De même qu'Arnal, que Bouffé, que Vernet et tant d'autres comédiens ne sont que de charmants imitateurs de Potier, de même nos violonistes actuels ne nous offrent que la monnaie de ces belles médailles d'or qui portaient sur leur exergue: Baillot, Rode ou Kreutzer. Nous avons de ravissants, de délicieux solistes, et pas un grand artiste. Ils n'ont pas l'air de se douter qu'un violoniste est comme un acteur, un orateur, qu'il doit créer; qu'il doit être poëte, parlant une langue nouvelle; qu'il doit être capricieux, original, fantastique, mais vrai, touchant comme Paganini, révélant des sensations jusqu'alors inconnues dans l'âme de ses auditeurs, et assez fort pour les contenir dans la sienne sans qu'elles débordent; être maître de soi pour émouvoir, enchanter et dominer la foule: telle est enfin la mission du musicien, du peintre, de l'artiste supérieur en général.

Henri BLANCHARD.

LA MÉLODIE, *journal voué aux intérêts d'un spéculateur français, qui ne manque pas une occasion de relever les gloires nationales ou autres*, avec lesquelles *il est en rapport d'affaires*, prend un ton fort ridicule à propos des *Lettres sur la musique en France* que publie la *Gazette musicale*. On peut différer d'opinion sur les hommes et sur les choses, sans se servir d'un autre style que celui qui est en usage parmi les hommes bien élevés.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*.

*** Madame Stoltz a fait sa rentrée vendredi devant une des plus nombreuses assemblées que la salle de l'Opéra puisse contenir. Bientôt remise de l'émotion dont nul artiste ne peut se défendre en reparaissant sur la scène, après quelque temps d'absence et de souffrance, la cantatrice a retrouvé toute sa voix et toute son expression dramatique. Duprez, Barroilhet ont chanté avec autant de verve que de talent; Massol a produit son effet ordinaire. Cette reprise de *la Reine de Chypre* a donc réuni toutes les conditions nécessaires pour donner aux auteurs et à la direction une nouvelle garantie de la durée de son beau succès.

*** Mademoiselle Méquillet a encore obtenu un brillant succès en chantant lundi le rôle de Rachel dans *la Juive*. Plus sûre que la première fois de ce rôle, qui était resté toujours étranger à ses études, elle en a vaincu avec un art infini toutes les difficultés.

*** Jeudi dernier on a commencé simultanément les répétitions de *Charles VI* et du *Vaisseau-Fantôme*.

*** Canaple a rompu son engagement avec le théâtre de Bruxelles et sera bientôt à Paris.

*** Mademoiselle Heinefetter profite d'un congé de trois mois et va donner un certain nombre de représentations à Bruxelles.

*** Les représentations données à Rouen par Poultier excitent un tel intérêt, que la salle, fût-elle dix fois plus grande, serait encore dix fois trop petite pour contenir les curieux qui veulent l'entendre. Le soir où il a joué *la Juive*, la foule s'est renouvelée trois fois dans la soirée; ceux qui entraient au commencement d'un acte étaient obligés de promettre leur place pour l'acte suivant aux personnes qui attendaient aux abords du théâtre. Ce qui est extraordinaire, c'est que Poultier, étant un enfant du peuple, rencontre autant de sympathies dans les

classes élevées que dans les classes populaires. La présence de Poultier dans la ville est un événement.

*** Le Théâtre-Italien ouvrira le 1er octobre. Le début de la saison se fera par *il Barbiere*; madame Persiani jouera le rôle de Rosine.

*** Inchindi, l'excellente basse-taille, qui vient de faire une brillante tournée en province où il a recueilli de nombreux bravos, est à Paris en ce moment.

*** En annonçant la nomination de M. Henri Herz et de madame Farrenc au Conservatoire de musique, quelques journaux ont donné à cette dernière le titre de professeur supplémentaire; c'est une erreur. Une seule classe a été jugée insuffisante pour le nombre de jeunes personnes qui se présentent chaque année; en conséquence, sur la demande de M. Auber, le ministre de l'intérieur a créé deux classes de piano pour les femmes et nommé, en remplacement de M. Adam, deux professeurs qui se partagent ses élèves, dont le nombre sera probablement augmenté. M. Herz et madame Farrenc sont donc tous les deux professeurs titulaires.

*** M. Panseron vient de clore la série de ses solféges, en publiant le solfége d'artiste sur toutes les clefs et à changement de clefs, formant le quatrième et dernier volume de cette œuvre utile, et entièrement neuve de conception.

*** Géraldy vient de donner sa démission de professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles, par le motif que son nouvel engagement l'aurait éloigné de Paris pendant six mois de l'année. Il a donc repris ses élèves pour ne plus les quitter. C'est une conquête dont la France doit être flattée et dont elle profitera.

*** Le roi vient d'accorder des lettres de naturalisation à M. Burgmüller, né à Ratisbonne, professeur et compositeur de musique, demeurant à Paris.

*** On écrit de Cologne: Le concert que M. Liszt vient de donner ici, au profit de l'achèvement de la catédrale de Cologne, avait réuni plus de deux mille personnes. S. M. le roi, la reine de Prusse y assistaient; dire l'enthousiasme du public est chose impossible. Après avoir exécuté six morceaux, l'assemblée tout entière se leva pour lui redemander la Fantaisie de *Robert-le-Diable*. Le concert fini, le roi de Prusse remit à M. Liszt une magnifique bague en diamants.

*** La statue de Mozart a été solennellement inaugurée à Salzbourg, le 5 septembre, à midi précis. Au moment où les voiles qui la cachaient sont tombés, toutes les cloches ont été mises en branle, et vingt pièces d'artillerie ont tiré des salves, tandis qu'un corps de six cents musiciens militaires, en grande tenue, exécutaient des fanfares auxquelles se mêlaient les cris de *hourra!* de plus de cinquante mille personnes. Le soir, la statue a été illuminée avec des feux du Bengale, pendant que deux mille artistes et amateurs exécutaient au pied du monument un hymne populaire, écrit pour la circonstance, par M. le comte Ladislas de Pirker, archevêque d'Erlau (Hongrie), et mise en musique par M. le chevalier Neukomm. Le lendemain, à midi, deux mille huit cents artistes et amateurs ont exécuté, dans la cathédrale, le *Requiem* de Mozart.

*** L'opéra de Conradin Kreutzer, *une Nuit à Grenade*, a été représenté dans plusieurs villes de France par des troupes allemandes, et partout il a obtenu un très grand succès.

*** Le célèbre Spohr avait sollicité du duc de Hesse-Cassel, dont il est le maître de chapelle, un congé pour aller au festival de Norwich conduire lui-même son Oratorio: *la Chute de Babylonne*. Cette faveur lui a été durement refusée, malgré les instances du duc de Cambridge qui était généreusement venu en aide à l'artiste; ce refus, dit un journal anglais, a tout l'air d'un acte de méprisable tyrannie (*of despicable tyranny*) de la part de son altesse hessoise.

*** Ce n'est pas dans l'une des églises de Montpellier, mais dans l'église de la Madeleine, à Béziers, que M. Montessier vient de placer un orgue, dont la réception a été l'objet d'un rapport très flatteur pour cet habile facteur. Après avoir examiné l'instrument dans tous ses détails, après avoir reconnu que l'artiste était allé au-delà de ses engagements, et n'avait reculé devant aucun sacrifice d'intérêt pour arriver à la plus parfaite exécution de son œuvre, les membres du jury terminent leur rapport en ces termes: « M. Montessier est un artiste d'un grand avenir; » cet habile et consciencieux facteur a répondu dignement à la » confiance des personnes qui ont contribué à la fondation de » cet instrument. Il a mérité l'estime de M. d'Alfonse, qui s'est » chargé de la surveillance de son exécution, et qui par ses con» naissances en mécanique nous a fort éclairés, et nous a mis à » même d'apprécier la capacité du facteur. »

*** M. Prosper San-d'Arod vient de retourner à Lyon après plusieurs pérégrinations artistiques. Sa grande messe de Rome a été successivement exécutée cet été en Espagne et en Piémont par des masses qui ne comptaient pas moins de 200 exécutants. Cet ouvrage, qui a été agréé à l'Académie de Rome, a été regardé partout comme un chef-d'œuvre de musique sacrée, et assurément il sera cet hiver un de nos ouvrages à la mode dans les salons et les concerts. De plus, le jeune compositeur arrivera pour le faire entendre lui-même à Paris dans un festival religieux tel qu'il n'en a pas été organisé depuis les concerts de Choron, dont il a suivi scrupuleusement les traces, en vouant exclusivement son talent à la musique religieuse.

*** Le souvenir du talent de Baillot restera gravé dans toutes les mémoires; celui de ses traits matériels ne saurait être mieux conservé que par la statuette que M. John, le statuaire, a faite d'après nature au mois de novembre dernier.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 17 *septembre*. — La réouverture du Grand-Théâtre s'est faite par *Guillaume Tell*. Les applaudissements n'ont pas manqué à Huner qui chantait le rôle d'Arnold; madame Clara Margueron a réussi dans celui de Mathilde.

*** *Bordeaux*, 17 *septembre*.—Éloignée du théâtre par une indisposition, mademoiselle Elian vient d'y rentrer par le rôle de Catarina, des *Diamants*. Jamais fête ne fut plus brillante, jamais chanteuse ne reçut un accueil plus flatteur. La salle était comble. Le triomphe de mademoiselle Elian-Barthélemy a été complet.

*** *Toulouse*, 7 *septembre*. — Les concours des élèves pour les prix du Conservatoire de musique viennent d'être terminés. Parmi les innovations introduites par M. Piccini, directeur, il en est une surtout qui a paru heureuse à tout le monde. Les concours, cette année, ont été publics, ce qui n'avait pas eu lieu jusqu'à ce jour. On remarquait, parmi les membres du jury appelés par le directeur, MM. Bonfil, Bruguières, Serda, Albert Dommange, madame Miro pour le chant. Plusieurs élèves se sont fait remarquer. Buguet, baryton, de la classe de M. Despéramons, a obtenu à l'unanimité le prix de chant. Plusieurs autres récompenses ont été décernées. Garcy, baryton, de la classe de M. Gauthier, a obtenu le second prix de vocalise et de chant. On a également décerné à mademoiselle Rivière, âgée de quinze ans, et à l'unanimité, le premier prix de vocalise et le second de chant. Cette élève, de la classe dont M. Piccini est professeur, compte à peine un an d'études. Mesdemoiselles Landi, Palilon, soprano, et mademoiselle Rond, superbe contr'alto, ont eu des seconds prix partagés. Une classe de prononciation et de déclamation vient d'être créée sur la demande du directeur. Ces résultats sont assez heureux pour donner la preuve que cette école est un progrès. M. Batton, inspecteur des succursales du Conservatoire de Paris, était présent à tous ces concours. Il a manifesté sa satisfaction surtout à l'égard de M. Buguet et de mademoiselle Rivière. Il a déclaré l'intention de signaler ces deux élèves à la bienveillance de l'autorité.

*** *Toulon*, 12 *septembre*. — Des scènes de désordre ont éclaté à l'occasion des débuts de MM. Cavé et Gammas. Quelques paroles irritantes, prononcées en scène par ce dernier, ont provoqué le mécontentement du public; des sifflets on a passé à de telles violences, que les bancs de la salle ont été cassés, le velours des banquettes arraché et jeté sur le théâtre, les portes des loges, les cloisons démolies, les lustres brisés. La police est parvenue à mettre la main sur quelques uns des perturbateurs.

*** *Marseille*, 10 *septembre*. — La distribution des prix de notre Conservatoire a eu lieu ces jours passés devant une foule nombreuse, l'élite de nos dilettanti marseillais; après le couronnement des élèves des diverses classes de chant, d'harmonie, de lecture, de clavier, etc., est venu un grand concert vocal et instrumental dans lequel on a pu s'assurer du progrès réel de la foule de jeunes virtuoses, et des bonnes dispositions musicales adoptées par le directeur, M. Barsotti. Dans les parties récitantes, nous avons remarqué la magnifique voix de M. Brémond jeune, on ne peut plus à l'aise dans les infernales mélodies de Bertram. Un ténor, nommé Perron, a dit avec assez de goût l'andante de l'air des *Abencerrages*. Les chœurs, ainsi que l'orchestre, dirigés par M. Castellan, ont droit à de nombreux éloges. M. Amat, ancien élève de l'école, arrivé le jour même de la capitale, a bien voulu faire entendre deux romances de sa

composition ; ce délicieux ténor a retrouvé dans sa ville natale les succès qu'il a rencontrés cet hiver dans les plus brillants salons de Paris.

— On lit dans *le Sud*, journal de cette ville : « Nos lecteurs se souviennent du fameux coup de tonnerre du 24 août, qui arrachait un signe de croix à l'ombre de Ninus dans *Sémiramide*. Les effets dramatiques de cet orage n'ont pas été circonscrits à notre salle de spectacle, car voici ce qui se passait à Cette (Hérault), le même soir où nos Babyloniens des rives du Pô croyaient toucher au dernier jour de leur Babylone de carton. La ville de Cette possède un théâtre en démolition, ce qui revient absolument au même que si elle n'en possédait pas du tout. Une salle en planches remplace provisoirement l'ancien théâtre. Le soir du 24 août on jouait *Robert*. Or, la journée avait donné quelques symptômes d'orage, et la plus grande partie des amateurs qui se rendirent au théâtre s'étaient munis de parapluies ; bien leur en prit, car dès le deuxième acte, une fine averse commençait à s'introduire perfidement à travers les solives mal jointes du plafond improvisé. La grande majorité des spectateurs songea donc à battre en retraite, et à demander qu'on rendît l'argent à la porte. Mais, attendu qu'à Cette les commissaires de police ne font pas procéder à cette restitution aussi bénévolement que dans certains théâtres de notre connaissance, les fugitifs se virent réduits à l'alternative de perdre leur soirée et leur argent, ou d'assister à la fin du spectacle *mouilleusement*, comme dirait un de nos spirituels académiciens. Presque tous prirent ce parti ; on se contenta d'ouvrir tous les parapluies en disponibilité, et on se serra fraternellement sous cette voûte, assez semblable à cette réunion de boucliers sous laquelle les Romains *faisaient la tortue*. Le deuxième acte se passa tant bien que mal, mais au troisième l'aspect des choses était changé ; les nuages répandaient dans la salle une véritable cataracte, et maintenant les eaux de ce déluge, non contentes d'inonder l'auditoire, tombaient en avalanche jusque sur la scène. L'administration n'avait pas voulu rendre l'argent ; il fallait donc que ses pensionnaires tinssent bon, eux aussi ; c'est ce qu'ils firent, en recourant toutefois au même expédient que les spectateurs, c'est-à-dire au riflard. Ainsi, on vit Robert au moment de l'évocation, tenir d'une main le rameau enchanté, et de l'autre un immense parapluie rouge, conforme par sa couleur au caractère infernal de la situation. Ce n'est pas tout. Les nonnes évoquées dans leur léger costume de trépassées avaient besoin, plus que personne, d'un abri hospitalier. Chacune d'elles sortit donc de la tombe avec un parapluie, qui vert, qui rose, qui bleu, qui puce, et dans cet étrange équipage, elles exécutèrent la ronde infernale autour de Robert. Au milieu d'elles, il faisait l'effet d'un Triton entouré de Naïades. Inutile d'ajouter que, ce soir-là, les flammes du Bengale donnèrent leur démission. Les Cettois se souviendront de cette représentation aquatique. »

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Gand*, 9 *septembre*. — Les premiers débuts de notre troupe dramatique ont été des plus heureux. *Robert-le-Diable* a ouvert la marche. Cet ouvrage servait de début à Wermelen, Bonamy, Boulard, madame Dubreuil-Alexandre, et de rentrée pour madame Marneffe. Cette dernière a été saluée par de vifs applaudissements. Wermelen, dès les premières notes, a captivé la bienveillance du public. M. Bonamy et madame Dubreuil ont aussi obtenu du succès, mais les honneurs de la soirée ont été pour Boulard, qui nous a offert un vrai Bertram, un Bertram irréprochable.

*** *Berlin*, 11 *septembre*. — Par suite du grand succès que l'*Antigone* de Sophocle a obtenu l'hiver dernier, au Théâtre royal et national de notre capitale, la direction de ce théâtre a résolu d'y faire représenter la *Médée* d'Euripide, d'après la traduction de M. Alexandre Willrath-Donner, et elle a chargé M. Spohr d'en composer la musique. Le célèbre poëte Tieck, qui avait dirigé la mise en scène de l'*Antigone*, a promis d'en faire autant pour la *Médée*. On pense que la première représentation de cette tragédie sera donnée en décembre prochain, ou en janvier au plus tard.

*** *Vienne*, 4 *septembre*. — Mademoiselle Taglioni, qui avait été engagée au Théâtre impérial et royal de notre ville, pour douze représentations à raison de 2,000 *lire* (1750 fr.) chacune, en a déjà donné trois, où elle a paru dans la *Sylphide*, la *Chasse de Diane* et la *Gitana*. Après ce dernier ballet, douze cents jeunes gens environ, munis de flambeaux et d'instruments de musique, ont fait monter la célèbre danseuse sur un char de triomphe magnifique, orné de couronnes et de guirlandes de fleurs, et l'ont promenée ainsi par toutes les principales rues de la ville, en chantant des airs nationaux. Certainement des ovations de ce genre sont très flatteuses, sinon très raisonnables ; mais il est possible qu'après une soirée laborieuse mademoiselle Taglioni eût trouvé plus d'agrément à dormir qu'à se promener.

*** *Londres*. — Covent-Garden a ouvert le 10 septembre, par la *Norma*, quoique miss Adélaïde Kemble ne fût pas entièrement rétablie de son indisposition : elle n'avait jamais, soit par son jeu, soit par son chant, mieux mérité les sympathies de l'auditoire.

*** *Norwich*. — Le festival de cette ville a commencé le 13. Le premier concert s'est ouvert par la symphonie pastorale de Beethoven, suivi du *God save Queen*, exécuté par tout l'orchestre. Rubini a chanté : *Tu vedrai*, et *Fra nembi crudeli*. Inutile de dire qu'il a excité l'enthousiasme dans ces morceaux comme dans le nocturne de Rossini : *Mira la bianca luna*, où il avait madame Pacini pour partner. Miss Rainforth a dit le bel air de Spohr « *Rose softly blooming* », et madame Caradori Allan, l'admirable : *Voi che sapete*. Parmi les autres morceaux qui méritent d'être cités, est le final de la *Clemenza di Tito*, où les chœurs ont déployé une grande puissance. Dans le concert du 14, les deux morceaux qui ont produit le plus d'effet sont la création d'Haydn, et *My heart is inditing*, morceau composé par Haendel pour le couronnement du roi Georges II. Enfin, jeudi la grande nouveauté du festival, l'*Oratorio* de Spohr, quoique magnifiquement exécuté, n'a pas paru exciter une admiration très vive

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS.

Piano.

CZERNY. Op. 672. 24 Etudes élégantes en 2 livres, ch. 12 »
DOEHLER. Rondo sur Scaramouche. . . . . 6 »
HERZ (H.). Op. 120 Marche des Chasseurs de Lutzow. 5 »
HUNTEN (W.). Deux suites de Mélanges sur l'opéra, Richard-Cœur-de-Lion ; chaque. . . . . . 6 »
LACOMBE. Op. 7. Grand galop. . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

CHOPIN. Op. 18. Grande valse brillante. 7 50

Violon.

ERNST. La Romanesca, transcrite pour violon, avec accompagnement de quatuor et piano. 4 50
F. MENDÈS. Op. 31. Deuxième quatuor pour deux violons alto et basse. . . . . 9 »
HERZ ET LOUIS. Marche des Chasseurs de Lutzow pour piano et violon. . . . . 5 »
PANOFKA. Les plaisirs du jeune violoniste; cent morceaux favoris pour deux violons; en 4 suites, chaque. 7 50
— Le même, pour violon seul.

Violoncelle.

FRANCO MENDÈS. Op. 51. Fantaisie sur le Diable à l'école, avec accompagnement de piano . . . 7 50
LEE. Op. 25. Fantaisie sur la Reine de Chypre, avec accompagnement de piano. 7 50
— Op. 24. Nocturne sur le Perruquier de la Régence. 5 »
— Op. 26. Prière et desespoir, scène élégiaque pour voix de ténor, violoncelle et piano. . . . . . 5 »
OFFENBACH. Deux Ames au ciel, élégie pour violoncelle et piano. 3 75
RIGNAULT. Trois méditations religieuses sur le Stabat; deux suites, chaque. 7 50
WOLFF ET BATTA. Grand duo sur la Favorite, pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
— Grand duo sur la Reine de Chypre, pour piano et violoncelle . . . . 9 »

Flûte.

DORUS ET HERZ. Marche des Chasseurs de Lutzow, pour piano et flûte. . . . . 5 »
WALKIERS Air de la Reine de Chypre, pour 2 flutes; en quatre suites, chaque . . . . 9 »
— L'ouverture. 4 50

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année.—1842. 1842.—N° 40.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne

Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 2 octobre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. Halevy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

SOMMAIRE. Sur les danses et jeux en usage dans l'ancienne Égypte (suite et fin); par J. ADRIEN DE LAFAGE. — Les Guitaristes; par H. BLANCHARD. — Correspondance particulière. — Nouvelles. — Annonces.

SUR LES DANSES ET JEUX

EN USAGE DANS L'ANTIQUE ÉGYPTE.

(Suite et fin.*)

Les danses ci-dessus décrites n'étaient pas le seul plaisir pour lequel les Egyptiens montrassent un goût prononcé; à la suite des repas surtout, ils se plaisaient à offrir aux convives des divertissements de toute espèce, tels que concerts de musique, tours de force et d'adresse, tours de gobelets et de prestidigitation, jongleries, etc.

C'est à une scène de ce genre que doivent être rapportées ces peintures où l'on voit des femmes se penchant en arrière seules ou deux à deux, et pliant le corps à la renverse, de telle façon que leur tête vienne se poser sur la ligne de leurs pieds sans que ceux-ci quittent la terre. Xénophon a décrit un exercice usité en Grèce tellement semblable à celui-ci, que l'on pourrait croire qu'il a eu sous les yeux la peinture égyptienne qui, à son époque, avait plus de 1300 ans d'existence.

Un autre monument nous offre un exercice dans lequel les deux partners se tenant face à face, l'un place sa tête entre les jambes de l'autre; ils se soulèvent ensuite alternativement, de telle façon que lorsque l'un est sur ses pieds, l'autre ait la tête en bas. C'est là, comme on le voit, un jeu que plus d'un d'entre nous aura pratiqué

(*) Voir le numéro 38.

dans son enfance. Il en est de même de cet autre dans lequel nous voyons un équilibriste égyptien se tenir droit sur la tête, les pieds en l'air, sans le secours des mains, et faire ce que nous appelons *la cheminée*.

Dans d'autres exercices d'adresse et de force, deux hommes placés côte à côte tenaient deux femmes par les mains, de telle sorte que les mains de chacune fussent entrecroisées avec celles des hommes; alors elles rapprochaient leurs pieds, abandonnaient leurs corps à la renverse, et tournaient dans cette position, soutenues par les mains des hommes qui tournaient avec elles, comme si tout ce groupe eût été posé sur le sommet d'un pivot.

La lutte paraît avoir été en Egypte spéciale aux militaires, et n'avoir servi ni d'exercice pour la jeunesse, ni de spectacle pour le public; elle différait d'ailleurs singulièrement dans ses principes de celle qui était usitée en Grèce. Mais les Egyptiens connaissaient et pratiquaient de la même manière que nous quantité d'exercices et de jeux, tels, par exemple, que les joûtes sur l'eau. Ils s'exerçaient à la course, et nous voyons dans l'histoire Sésostris, élevé avec les enfants nés en Egypte le même jour que lui, ne recevoir de nourriture qu'après avoir parcouru un espace de 180 stades.

Ils s'appliquaient au tir de l'arc, visant au blanc précisément comme nous le faisons.

Chez eux l'on rencontrait aussi des bâtonnistes qui, dans les jeux de ce genre, se servaient de cannes tenues de la main droite; le bras gauche était garni jusqu'au coude d'une pièce de bois destinée à parer les coups de l'adversaire.

Un autre exercice consistait à lever des poids. La pièce que l'on voulait ainsi mouvoir était prise à terre, on la soulevait à bras tendu, on la portait au-dessus de la tête, et enfin on la remettait en place.

Dans d'autres peintures égyptiennes on voit des personnages s'exerçant à planter des pointes ou couteaux dans une pièce de bois au centre de laquelle est un point dont il s'agit d'approcher le plus possible. Pour augmenter la difficulté, l'on plaçait quelquefois des pointes qui, fixées aux extrémités de la pièce de bois, venaient se croiser dans le milieu, où elles formaient un obstacle.

Le jeu si connu de la *main-chaude*, celui de la *muzza*, si répandu dans l'Italie méridionale, étaient familiers aux anciens habitants de l'Egypte, chez lesquels les tours de gobelets, de prestidigitation et de jonglerie étaient aussi fort en usage, comme je l'ai déjà indiqué.

C'est aux Egyptiens que l'on doit l'invention du jeu de balle; chez eux il n'était pas, comme chez nous, abandonné aux enfants du sexe masculin : une peinture fort intéressante de Beni-Hassan nous prouve que les femmes s'y adonnaient aussi, et le pratiquaient en diverses manières. L'une des plus singulières consistait dans la disposition suivante : il fallait être au moins quatre personnes; deux joueuses placées à distance convenue, montaient sur le dos de deux autres, et se lançaient successivement trois balles qui devaient être sans interruption reçues et renvoyées jusqu'à ce que l'une d'elles tombât à terre; la joueuse maladroite remplaçait alors celle sur le dos de laquelle elle était auparavant montée.

Il est à remarquer que, dans cette manière de jouer, on ne poussait pas la balle par un coup de main qui la rechassât vers le côté d'où elle était partie; on se bornait à la saisir entre les doigts et à la renvoyer immédiatement. On a trouvé dans les tombeaux de Thèbes des balles servant à l'exercice qui vient d'être décrit; leur diamètre est de soixante-seize millimètres, elles sont couvertes en peau et remplies de son comme les nôtres; la peau est taillée en côtes qui se réunissent sur un même axe aux deux extrémités, ainsi qu'il se pratique encore aujourd'hui.

Cet exposé, dans lequel on a cherché à grouper quelques faits intéressants, prouve de la manière la plus évidente que les anciens habitants de l'Egypte avaient des danses fort semblables aux nôtres, et qu'ils connaissaient une foule d'amusements que l'on s'étonne, au prime abord, de trouver si anciens; et en vérité l'on éprouve quelque plaisir à voir d'antiques et graves personnages occuper leur enfance à ces mêmes jeux qui font encore le charme de la nôtre. Mais si les Egyptiens se plaisaient aux mêmes divertissements que nous, il faut nous féliciter d'avoir, en bien des occasions, considéré les arts sous un point de vue tout autre qu'ils ne le faisaient. En effet, ces peuples, si sensibles en apparence aux charmes de la danse et de la musique, faisaient si peu de cas des artistes, qu'ils ne les distinguaient pas des simples artisans, reléguant les uns et les autres dans la dernière classe de la hiérarchie sociale; or, l'on sait que les individus faisant partie de cette dernière classe étaient, par cela seul, déclarés incapables de tout emploi public, et devaient forcément adopter la profession de leurs ancêtres. Il s'ensuivait que fort souvent les arts n'étaient point cultivés par instinct, par goût, par suite de dispositions naturelles, mais uniquement par nécessité.

Une autre conséquence de la classification des artistes, c'est qu'il n'existait en Egypte personne qui cultivât les arts en simple amateur; on se serait cru déshonoré si l'on eût soi-même pratiqué ces exercices dont on aimait tant à repaître ses yeux et ses oreilles. Il faut se féliciter que les Grecs n'aient point, à cet égard, adopté les idées égyptiennes; ils avaient l'intelligence trop vaste, et l'esprit trop éclairé, pour ne pas considérer la musique et la danse comme des professions on ne peut plus honorables pour les artistes qui s'y adonnaient, et comme une récréation utile et agréable pour ceux qui s'en faisaient un amusement. Chez eux, tout citoyen pouvait, sans dérogation, chanter, danser, jouer des instruments; les éléments de ces arts étaient une partie essentielle de l'éducation de l'homme distingué, et les personnages les plus sérieux, Epaminondas et Socrate, par exemple, ne craignaient pas de s'y adonner.

Voyez aussi quelles furent les conséquences de l'idée que les Egyptiens et les Grecs se faisaient des beaux-arts. Chez les premiers, ce goût fut purement individuel; on avait de la musique et des danses chez soi et pour soi, au moyen d'artistes que l'on méprisait et que l'on se procurait moyennant salaire. Chez les Grecs, au contraire, toute la population semble être artiste ; voilà pourquoi nous voyons de bonne heure surgir en Grèce ces belles institutions de jeux publics, ces concours de chant, de poésie, d'exercices gymnastiques de tout genre où l'on accourt de toutes parts, et que chaque ville reproduit sur une petite échelle. Là, il est déshonorant pour tout homme bien élevé d'être étranger aux arts consolateurs de la vie, tant à ceux qui ont pour but d'élever l'âme, qu'à ceux dont l'objet est de fortifier le corps. C'est dans cette manière de voir, et dans la délicieuse imagination des Grecs, qu'il faut chercher la source de tant de belles inventions auxquelles il n'était pas donné aux Egyptiens d'atteindre.

Ceux-ci n'ont jamais eu rien qui ressemblât à ces représentations dramatiques où les arts se donnent rendez-vous pour charmer, ravir, enivrer les spectateurs. Ces institutions admirables ne pouvaient prendre naissance que sur le sol fécond de la Grèce, et y briller promptement du plus vif éclat, puis de là se répandre et se transmettre d'âge en âge, et servir encore après plusieurs siècles à inspirer le talent et le génie. Telles ces plantes nées sur un terrain que la nature et les soins de l'homme ont merveilleusement rendu fertile; sous l'influence d'un soleil protecteur, elles arrivent bientôt à maturité, et leurs premières pousses soigneusement entretenues ne tardent pas à offrir une abondante récolte de fleurs et de fruits, sources intarissables d'une éternelle reproduction.

J.-Adrien DE LAFAGE.

LES GUITARISTES.

La race des Patagons, dont on retrouve encore quelquefois les gigantesques ossements enfouis dans la Terre-de-Feu, a disparu de la surface du globe, comme s'efface en ce moment et peu à peu celle des crétins, comme s'est détruite celle des carlins, comme s'atrophie, s'éteint chaque jour aussi la race des chiens-loups; il en est de même des musiciens jouant de la guitare. Qu'est-ce qu'un guitariste dans la population incessamment croissante des instrumentistes? un atome; un gentilhomme reçu membre de l'Académie des beaux-arts depuis 1830 par respect pour son titre; une cinquième roue à un carrosse, comme on dit vulgairement.

Combien les goûts artistiques de l'homme sont changeants! La guitare, qui est et sera toujours l'instrument national de l'Espagne, l'interprète mystérieux de l'amour, de toute sérénade ibérienne, fut aussi pendant longtemps l'instrument recherché, couru, favori de France, et par conséquent de Navarre. Il formule et résume l'harmonie comme la harpe et le piano, toutefois avec moins d'apparat et de prétentions. C'est le compagnon de la romance intime, et comme l'a si bien fait dire Ducis à son Hédelmone, dans *Othello :*

C'est le fidèle ami du chagrin solitaire.

La guitare vient sans doute de la lyre, de la cytharre, de la mandoline, du téorbe, tuorbe, ou torbe, du sistre ou du luth, auquel, nous ne savons trop pourquoi, les facteurs d'instruments ont emprunté leur nom de luthier. Il serait difficile d'expliquer le silence gardé sur tous ces instruments par J.-J. Rousseau dans son dictionnaire de musique. La guitare devint l'instrument à la mode dans toutes les classes de la société, il y a quelque trente ans. On essaya de lui donner la forme de la lyre antique; mais cette tentative réussit peu, la guitare espagnole prévalut.

La plupart de nos chansonniers, qui étaient à la tête de la littérature facile, avaient évoqué le moyen-âge, ses trouvères, ses ménestrels; et les salons, sous le consulat et l'empire, ne retentirent plus que des plaintes du troubadour. La guitare florit alors, et devint l'auxiliaire, la compagne obligée de tous ces chants de chevalerie en harmonie avec les prouesses guerrières d'alors. L'officier de hussards accompagnant la romance du jour : *Partant pour la Syrie*; *Vous me quittez pour aller à la gloire*, ou *Reposez-vous bon chevalier*, de la reine Hortense, avait remplacé le colonel de dragons de l'ancien régime, qui faisait de la tapisserie dans les salons de petites-maîtresses. La restauration vit s'apaiser ce fanatisme pour le culte de la guitare, mais toléra cependant encore le guitariste. Doisy, Lintant, Vidal, après avoir écrit des méthodes, des sonates, des duos de guitare, cédèrent le pas à Sor, Aguado, guitaristes espagnols de première force; puis vinrent Carcassi et Castellaci, Italiens, et, de nos jours, le Polonais Szczepanowsky qui tient le sceptre de la guitare, si sceptre il y a. A vrai dire, les deux artistes les plus habiles en ce genre ont été Sor et Carcassi.

Le premier jouait admirablement de la musique sévère, des fugues, et à quatre parties, sur cet instrument, pris peut-être injustement en mépris par la généralité des instrumentistes. Il nous a pris une velléité, nous qui avons su jouer de cet instrument sans l'avoir appris, sans trop savoir comment, comme M. Jourdain fait de la prose, il nous a pris la fantaisie de le défendre contre ses détracteurs. Il est certain qu'aucun ne donne plus de jouissance harmonique quand il s'unit à la mélodie vocale. Chose curieuse! le musicien remarquable qui a donné dernièrement dans la *Gazette musicale* une suite d'intéressants articles sur l'instrumentation, qui connaît si bien la capacité, les facultés, le caractère, les effets produits par chacun des membres de la grande famille instrumentale, Berlioz, enfin, est seulement guitariste. Par un non moins curieux rapprochement, on peut citer en regard de ce profond théoricien sur l'instrumentation, le guitariste espagnol Huerta, qui, fort peu musicien, fait des choses aussi extraordinaires que jolies sur son instrument : il est à la guitare ce que le romancier Richelmi est à l'art du chant; et, décidément, l'un et l'autre sont tombés, sinon dans le domaine du ridicule, du moins dans le genre maniéré, fade et même insupportable pour beaucoup de gens : bien entendu que c'est surtout de l'art de jouer de la guitare et de celui de chanter la romance qu'il est ici question.

Au nombre de ceux qui ont beaucoup écrit pour la guitare, qui ont publié des méthodes ou qui n'ont fait que des accompagnements, il faut citer Ferdinand Carulli, Molino, Gatayes, Joly, Porro, les deux Meissonnier, Marescot, Pastou, mais surtout Juliani, Legnani et Louis de Call, qui ont énormément écrit pour cet instrument, c'est-à-dire concertos, sérénades, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, etc., etc., etc.

Malgré son peu de prétention, malgré la douceur de son harmonie, malgré ses mille charmes intimes, malgré la poésie des boléros qui nous viennent de l'antique Ibérie, et dont il est le plus doux interprète, cet instrument ne figure plus que dans les mains de Figaro, ou d'Almaviva chantant : *Je suis Lindor*, au Théâtre-Français, ou bien dans celles de quelques virtuoses en plein vent, qui n'écorchent pas moins les romances de mademoiselle Puget que les règles de l'harmonie et celles de la prosodie, en se croyant obligés de mettre une syllabe sur chaque note de ce chant populaire : *Non, non, non, monseigneure.* La guitare est donc tombée dans la catégorie des chapeaux à la Bolivar, ou à la Morillo, des classiques et des romantiques, et du couplet dit de facture dans les vaudevilles.

Après avoir rappelé, dans notre article sur les flûtistes, l'opinion de Cherubini sur les solos ou les duos de flûte en général, nous croyons devoir citer celui de Beck, musi-

cien d'une haute portée et artiste d'esprit, connu par une foule de réparties marquées au coin de l'originalité, sur l'instrument qui fait le sujet de cet article. Un guitariste italien était venu donner des concerts à Bordeaux; Beck, après l'avoir écouté religieusement, s'approche, et lui dit : C'est étonnant! admirable! quelle richesse d'harmonie! quelle pureté de style! quelle netteté dans ces inextricables difficultés! quel beau talent!.... Ah! monsieur, que de temps perdu! Cette exclamation formulait on ne peut mieux le jugement qu'on doit porter sur la guitare et ceux qui s'occupent sérieusement et prétentieusement de cet instrument oublié. Au reste, à propos d'oubli, nous en avons un bien coupable à réparer au sujet des violonistes actuels dont nous avons parlé dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*. Si nous avons omis à dessein plusieurs artistes qui se sont distingués dans l'art de jouer du violon, c'est parce qu'ils ne montent plus à l'assaut de la célébrité, qu'ils ne sont plus sur la brèche; et c'est de ceux-là seulement que nous avons voulu parler. Sans cela, nous aurions dû citer l'excentrique et extraordinaire Alexandre Boucher, Mazas, à l'exécution forte et hardie, et qui a écrit d'excellente musique classique pour le violon, et beaucoup d'autres enfin, mais qui ne sont plus violonistes militants. Il n'en est pas de même de la charmante Teresa Milanollo, que nous avons tout des premiers signalée à l'admiration parisienne, qui vient de semer l'enchantement dans l'Europe musicale, où elle a recueilli des *bravi*, des couronnes et de l'or. De même que la royauté tombe en quenouille en Portugal, en Espagne, en Angleterre, de même, dans le royaume des violonistes, la jeune Milanollo, nouvelle papesse Jeanne, semble s'être emparée de la triple couronne : elle est enfin la Dona Maria, l'Isabelle et la Victoria de l'empire musical.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Bruxelles, 27 *septembre* 1842.

Vous croyez que Paris est la ville par excellence pour la musique comme pour toutes choses; c'est une erreur qu'un juste amour-propre m'oblige à rectifier. Cette prépondérance musicale, je la réclame pour Bruxelles, pour la Belgique entière. La musique est ici plus qu'un goût, c'est une passion; plus qu'une passion, c'est un délire. Vous pensez que le Belge est un peuple industrieux qui se préoccupe avant tout d'assurer à ses toiles, à ses draps, à ses charbons des débouchés nécessaires? vous vous trompez encore : le Belge est un peuple éminemment musicien, c'est là sa première qualité, celle qu'il est prêt à revendiquer avec le plus d'acharnement. Il est vrai que cette passion ne remonte pas très haut, et qu'il ne faut pas se reporter à plus de dix ans pour en trouver les premières manifestations; mais comme toutes les passions, pour être de fraîche date, celle-ci n'en est que plus vive. Il faut dire aussi qu'elle est renouvelée non pas des Grecs, mais des anciens Belges, qui ont, aux XVe et XVIe siècles, peuplé l'Europe d'artistes remarquables. On ne parle ici que d'opéras et de concerts, de cavatines et de symphonies; les sociétés pour l'exécution de la musique vocale ou instrumentale se sont multipliées dans une incroyable proportion. On ne se dit plus en s'abordant : Comment vous portez-vous? mais : Êtes-vous en voix? Il va sans dire que la musique fait nécessairement partie des réjouissances publiques. Cette année encore elle occupait le premier rang dans le programme des fêtes commémoratives de la révolution belge : car nous avons des *fêtes de septembre* comme vous avez des *fêtes de juillet*.

Comme il faut non seulement que tout le monde vive, mais que tout le monde ait sa part de jouissances sur cette terre; comme d'un autre côté le goût de la musique n'est pas moins répandu dans les classes inférieures que dans la partie plus élevée de la société, le gouvernement a l'habitude de donner un concert au peuple à l'occasion des fêtes nationales. Ce concert a lieu en plein air, attendu qu'il n'y aurait pas de local assez vaste pour contenir tous ceux qui veulent y assister. Ordinairement c'est un orchestre d'harmonie qui est chargé d'en faire les frais; cette année le peuple a eu pour la première fois un concert de musique vocale. Six cents chanteurs, réunis dans l'intérieur du parc sur une estrade qu'on leur avait préparée, ont exécuté plusieurs chants, dont trois de Méhul, proportion qui, pour un compositeur, et surtout pour ce compositeur, nous a paru un peu forte. Il pleuvait, et pourtant la foule était compacte; beaucoup d'assistants s'abritaient sous des parapluies, les autres se laissaient philosophiquement tremper jusqu'aux os. Le concert a été satisfaisant quant à l'ensemble et à la justesse; on ne doit guère s'attendre à trouver des nuances dans la musique faite en plein air.

Le lendemain du concert vocal, la Société de la Grande Harmonie de Bruxelles a donné, encore au parc, une séance de musique instrumentale. Comme la veille, il pleuvait; comme la veille aussi, de nombreux et robustes amateurs encombraient les allées du jardin ou pataugeaient dans une boue liquide; sur les belles pelouses qui avaient à peine eu le temps de reverdir après avoir été brûlées par les rayons de l'ardent soleil de cet été, on enfonçait jusqu'à la cheville; c'était un affreux gâchis de femmes qui se crottaient, d'hommes qui juraient, d'enfants qui tombaient et qu'on relevait méconnaissables. Cependant on se pressait pour parvenir auprès de l'orchestre. Les sons de la flûte paraissaient plus mélancoliques que de coutume; la clarinette se permettait de légers canards analogues à la circonstance; les coups frappés sur la peau détendue de la grosse caisse avaient quelque chose de mou, de flasque, de pâteux; les trombones eux-mêmes, les vigoureux trombones, semblaient abattus. Quoi qu'il en soit, la patience des exécutants ne s'est pas plus démentie que celle des auditeurs, et le concert s'est terminé au milieu de deux pluies, l'une d'eau froide, l'autre de chaleureux applaudissements.

Une société de chœurs de Bruxelles avait, sous la protection du gouvernement, ouvert l'année dernière, à pareille époque, un concours de chant d'ensemble entre toutes les sociétés chantantes de la Belgique qui voulurent se présenter et faire assaut de talent. Elle vient de renouveler cette expérience. Le concours de chant faisait partie du programme des fêtes de septembre; heureusement la pluie ne pouvait influer en rien sur l'effet de cette cérémonie qui devait se faire en lieu clos. Le concours était divisé en trois catégories, savoir : 1° concours pour les villes de premier rang; 2° concours pour les villes de second rang; 3° concours pour les communes. Trois prix étaient offerts dans chaque catégorie, deux médailles en or, et une en vermeil.

Vingt et une sociétés chantantes ont répondu à l'appel qui leur était fait. Par une décision du ministre des travaux publics, le transport gratuit, tant pour l'aller que pour le retour, avait été accordé à celles qui voudraient profiter de ce moyen de communication. Le 25 septembre toutes se sont présentées en grande tenue, bannière en tête, au temple des Augustins, qui avait été choisi pour champ-clos du combat vocal. Vingt et une sociétés étaient inscrites, ainsi que je viens de vous le dire; chacune devait chanter deux morceaux; il s'agissait donc, pour les assistants, d'entendre un total de quarante-deux chœurs plus ou moins longs. Ceux que l'ennui aurait gagnés avaient heureusement le droit de partir; mais figurez-vous la position du malheureux jury, que rien ne pouvait dispenser de dévorer tant de notes justes ou fausses, dût-il en crever d'indigestion. Ce jury était composé de sept membres, et présidé par M. Fétis. On n'a pas employé moins de huit heures aux opérations du concours : commencé à onze heures du matin, il n'a été terminé qu'à sept heures du soir. Ceux qui, par dévouement ou par obligation, y étaient restés pendant tout ce temps, en sont sortis dans une espèce d'ivresse causée par la musique. Les sociétés des communes avaient commencé, puis étaient venues celles des villes de second rang, puis celles de premier rang. Les prix ont été remis aux vainqueurs par le ministre de l'intérieur, qui assistait à la dernière partie de la séance.

Vous croyez que c'en était assez de chant d'ensemble? point du tout : le lendemain un nouveau concours a été ouvert entre toutes les sociétés couronnées la veille, pour un prix d'honneur consistant en une belle coupe de vermeil. Cette seconde cérémonie a été moins longue que la première; les membres du jury

en ont été quittes cette fois pour une séance de trois heures.

Le dernier jour de fête, M. Berlioz a donné au local de la Société de la Grande Harmonie un concert dans lequel il a fait entendre plusieurs de ses compositions, secondé par M. Ernst, par madame Wideman, par mademoiselle Reccio, artiste, qui l'avaient accompagné. Lui-même a dirigé un nombreux orchestre. Ce moment était favorable: beaucoup d'amateurs de concerts, venus de points plus ou moins éloignés, se trouvaient alors à Bruxelles. Une spéculation fondée sur leur appétit musical et sur leur désœuvrement, offrait de grandes chances de succès: il y avait salle comble. Le temps me manque pour vous parler d'ouvrages et d'artistes que d'ailleurs vous connaissez fort bien.

Vous nous avez enlevé Canaple; un fondé de pouvoir du directeur de l'Opéra est venu exercer sur sa personne un rapt qui met le théâtre de Bruxelles dans un assez grand embarras. Je ne puis pas vous dire qu'on le regrette beaucoup; mais on aurait voulu lui voir achever l'engagement aux termes duquel il devait faire partie de notre troupe lyrique jusqu'au 1er avril prochain. Les administrateurs du théâtre de cette ville ont refusé d'abord 7.500 francs de dédit qu'il leur avait fait offrir par huissier, espérant le contraindre à exécuter fidèlement son contrat; mais, faute de mieux, ils seront bien obligés d'accepter. Ils se sont procuré immédiatement un remplaçant pour le fugitif: Hurtaux, que vous avez entendu sans doute, débute ce soir dans *Guillaume Tell*.

Mademoiselle Heineffetter, en quittant l'Opéra, a contracté un engagement de trois mois avec le théâtre de Bruxelles. Elle a chanté déjà Rachel de *la Juive*, et Aline de *Robert-le-Diable*; elle jouera dans *les Huguenots* pour sa troisième apparition. Elle n'a pas le talent développé de madame Treillet-Nathan, ni la voix fraîche et limpide de mademoiselle Julian, cantatrices qui ont tenu successivement le premier emploi sur notre scène; mais elle a des qualités qui lui sont propres et qu'on a appréciées. On espère qu'elle demeurera au moins ici jusqu'à l'expiration de l'année théâtrale.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, *les Huguenots*, pour la continuation des débuts de mademoiselle Méquillet. — Demain lundi, *Giselle*, précédée des deux premiers actes du *Serment*.

*** *La Reine de Chypre* devait être donnée lundi dernier, et ensuite l'affiche l'avait annoncée pour vendredi et pour dimanche, mais une indisposition de madame Stoltz a fait changer le spectacle. Lundi, on a donné *Robert-le-Diable*, vendredi *Guillaume Tell*, dans lequel madame Dorus-Gras a fait sa rentrée avec tout le succès qu'on pouvait attendre de son beau talent: Duprez et Barroilhet ont été admirables.

*** Mademoiselle Catinka Heinefetter, dont le talent et la beauté font une vive impression sur le public de Bruxelles (voyez la correspondance particulière), ne s'en tiendra pas aux rôles de Rachel, d'Alice et de Valentine qu'elle a déjà chantés. Elle abordera bientôt *Guillaume Tell*, *la Favorite* et autres ouvrages. A chaque représentation qu'elle donne les abonnements sont suspendus.

*** Le Théâtre-Italien a fait hier sa réouverture par *Lucia di Lammermoor*.

*** La commission spéciale des théâtres royaux a tenu séance mardi dernier pour entendre MM. les auteurs et compositeurs sur la question du troisième théâtre lyrique. La décision a été renvoyée à l'époque où la majorité des membres de la commission sera de retour à Paris et pourra y prendre part.

*** M. de Bériot est en ce moment à Paris. L'opinion publique le désigne comme le successeur naturel de Baillot au Conservatoire, et tout porte à croire qu'il acceptera ce noble héritage.

*** Chopin est de retour à Paris.

*** M. F. Kalkbrenner est aussi revenu. Ses cours, destinés aux jeunes professeurs, recommenceront le 1er octobre.

*** Panofka, le célèbre violoniste, est de retour à Paris. Il rapporte de Bade, où il a fait ses preuves comme chef d'orchestre, plusieurs compositions qu'il doit exécuter prochainement.

*** Lambert Massart vient de recevoir la décoration de Belgique. C'était une récompense bien due à son beau talent et aux éclatants succès qu'il a obtenus à Liége lors de l'inauguration de la statue de Grétry.

*** M. Marius Gueit, organiste de la paroisse de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, au Marais, improvisera un *Te Deum* à l'occasion de la fête patronale de cette paroisse, le samedi 8 octobre, à six heures très précises du soir.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*. — La rentrée de mademoiselle Cundell s'est opérée au théâtre des Arts, dans *la Favorite*, au milieu d'applaudissements chauds et sincères. Chacun a vu reparaître avec plaisir cette jeune artiste, dont nous avons si souvent apprécié le mérite, et qu'une maladie opiniâtre retenait depuis long-temps éloignée de la scène. Mademoiselle Cundell nous a fait apprécier, comme toujours, ses excellentes qualités, et le public a salué Léonore par des bravos. Allard a bien rendu plusieurs parties de son rôle, notamment la romance du premier acte et le duo du quatrième.

*** *Boulogne*, 22 *septembre*. — Il y avait long-temps que *la Favorite* ne s'était produite sur notre scène avec un ensemble aussi digne des encouragements et des éloges du public. Nous pensons que désormais M. Paulin n'a plus de crainte à avoir pour sa saison d'hiver: non que sa troupe soit également bien composée; mais enfin il possède une première chanteuse de mérite, mademoiselle Alix Hurtaux, qui, par la manière dont elle vient de tenir le rôle de Léonore, a mérité les suffrages presque unanimes de l'assemblée. M. Lecor, chargé du rôle de Fernand, l'a, du reste, parfaitement secondée.

*** *Toulouse*. — Mademoiselle Annette Lebrun a fait son début dans la *Favorite*, secondée par Albert et Serda, qui ont obtenu, comme toujours, de légitimes applaudissements.

*** *Marseille*, 24 *septembre*. — Un acteur qui fut autrefois attaché à l'Opéra-Comique de Paris, Darboville, vient de mourir à Marseille, où son talent était fort goûté. Le 22 de ce mois, il répétait avec ses camarades, quand tout-à-coup, étouffé par la rupture d'un anévrisme, il jeta un cri: « Oh! mes enfants, » dit-il! puis il tomba dans les bras du régisseur. Les secours les plus prompts lui ont été en vain prodigués; quelques minutes après il n'était plus. Darboville était âgé de soixante-un ans. Il laisse un fils qui est un jeune pianiste d'une belle espérance. Le clergé catholique ayant refusé de célébrer ses obsèques, quelques amis de Darboville ont fait un appel aux ministres de l'église réformée, qui, après avoir pris l'avis du consistoire, se sont empressés de rendre au défunt les derniers devoirs. Le nom de famille de Darboville n'est pas celui auquel il a donné de l'éclat par son talent. Il s'appelait Jules-Jean Clergel, et appartenait à une honorable famille de marins de notre ville. Lui-même, dans sa jeunesse, avait fait quelques campagnes sur mer. Le goût du théâtre finit par l'emporter chez notre jeune compatriote; il joua d'abord quelque temps en province, et obtenait déjà de brillants succès sur le théâtre de Lyon, comme chanteur et comme acteur, lorsque, en 1815, ses opinions politiques le firent tomber dans la disgrâce des autorités de la restauration. Darboville se réfugia à Bruxelles, où il devint bientôt l'artiste chéri du public. Il resta dans cette capitale jusqu'en 1822, époque où les sociétaires du théâtre Feydeau l'appelèrent à Paris comme le seul chanteur français pouvant remplacer avec avantage le célèbre Martin. Cette succession, qui aurait écrasé tout autre artiste, fut au contraire pour Darboville l'occasion d'un triomphe attesté par tous les journaux, et conservé dans tous les souvenirs des amateurs du temps. On sait que l'Opéra-Comique était encore alors dans toute sa splendeur. Darboville y figurait à côté de Ponchard, de Juliet, de mesdames Boulanger, Rigaud, Pradher et Lemonnier. Indépendamment de l'immense succès qu'il obtint dans tous les rôles de Martin, il créa les principaux personnages dans l'opéra des *Sœurs jumelles*, de M. Fétis, et du *Valet de chambre*, de M. Carafa. Une maladie de larynx le força de s'exiler d'une scène dont il était un des sujets les plus précieux. Alors il trouva dans la souplesse de son organisation des ressources inespérées pour continuer sa carrière d'artiste. Il revint en Provence, et fut bientôt attaché à notre théâtre, qu'il n'a plus quitté depuis treize ans.

— Nous annonçons avec une vive satisfaction l'engagement de mademoiselle Julian, première chanteuse, destinée à remplacer madame Roulle. Mademoiselle Julian a tenu l'emploi l'an dernier à Bruxelles, où elle obtint les plus brillantes ovations; c'est le seul théâtre où elle ait encore joué depuis ses glorieux essais à l'Académie royale de musique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye*, 12 *septembre*. — Nous avons eu la reprise des *Huguenots*, dont l'ensemble a été magnifique. L'orchestre, sous l'habile direction de M. Moulins, a mérité les plus grands éloges. M. Moulins ne s'occupe pas moins des chanteurs que des instrumentistes; aussi les morceaux d'ensemble et les chœurs sont-ils toujours irréprochables. Madame Fleury, qui chante le rôle de Valentine, réunit des qualités extrêmement rares : étendue et fraîcheur de voix, méthode excellente; elle est de plus bonne comédienne, jeune et jolie; jugez si elle doit électriser l'assemblée avec l'admirable musique de Meyerbeer. A bientôt *les Martyrs*.

*** *Cologne*, 19 *septembre*. — M. Conradin Kreutzer vient de se démettre des fonctions de maître de chapelle du Grand-Théâtre de notre ville, qu'il a remplies d'une manière si distinguée pendant près de quatorze années. Ce célèbre compositeur va se fixer à Paris, où il doit écrire un ouvrage pour l'Opéra-Comique. M. Kreutzer doit aussi diriger la mise en scène au même théâtre de deux de ses ouvrages, *la Nuit à Grenade* et *l'Ecuyer* (*der Edelknecht*), dont le premier a déjà obtenu un grand succès à Paris.

*** *Vienne*, 11 *septembre*. — Fanny Elssler, qui n'était venue à Vienne que pour revoir ses parents, s'est décidée néanmoins à donner une représentation au bénéfice du bureau central de charité. La représentation aura lieu sur le théâtre du château impérial (Burgtheater), en présence de l'empereur et de toute sa famille. Fanny Elssler dansera dans deux ouvrages d'origine française, *le Dieu et la Bayadère* et *la Révolte au sérail*.

*** *Dresde*. — Les opéras qui ont occupé notre public, même pendant les grandes chaleurs de cet été, sont *les Huguenots*, chef-d'œuvre de Meyerbeer, *Adèle de Foix*, de M. Reissiger, *le Templier* et *la Juive*, de Marschner (maître de chapelle du roi de Hanovre). Madame Schroeder-Devrient et le ténor Pichatscheh sont toujours applaudis, et le méritent à juste titre. La musique d'église est dirigée par M. Rastrelli. L'annonce qu'une grand'messe solennelle, composée par M. J.-P. Schmidt, serait exécutée le dimanche, avait attiré beaucoup d'artistes et de dilettantes. Le soprano, M. Tarquinio, et le ténor Bielslzchi ont soutenu, dans l'exécution de cette belle et profonde musique, la réputation qu'ils ont acquise antérieurement. Le talent de M. Schmidt est très estimé ici; sa première messe a été répétée plusieurs fois; puis sont venues une cantate, *Rinaldo*, paroles de Goethe, et la sonate pathétique de Beethoven, que M. Schmidt a supérieurement bien instrumentée pour le grand orchestre; l'effet en est des plus brillants. Le concert au profit des pauvres a été honoré de la présence de toute la famille royale; la symphonie de Mozart en *sol* mineur, la cantate symphonique, *Lobgesang*, de Mendelssohn, formaient le répertoire de ce concert. Une grande fête musicale pour chant d'hommes a été préparée; quatorze morceaux ont été chantés, et sur l'eau, en allant à Blasewitz (lieu natal de Naumann), à Loschwitz (résidence de prédilection de l'immortel Ch. M. de Weber et de Schiller), et à Planen. Le choix de la musique n'était pas heureux : il s'y trouvait deux chants de Weber, mais pas une note de Reissiger, Kucken, Meyerbeer, et à leur place des noms tout-à-fait inconnus. M. Spohr est arrivé de Cassel pour quelques jours; il n'a pu accepter l'invitation du festival de Norwich (en Angleterre), où son oratorio, *la Chûte de Babylone*, a été exécuté. S. A. l'électeur de Hesse-Cassel lui avait refusé un congé de quatre semaines.

*** *Berlin*. — Le célèbre pianiste, M. Adolphe Hensell, est arrivé; il n'a pas donné de concerts, il s'est fait seulement entendre dans un petit cercle où toutes les sommités musicales étaient rassemblées, et a été couvert d'applaudissements; jamais on n'avait entendu dire l'ouverture du *Freyschutz*, le concerto de C. M. de Weber, une étude de Chopin, *le Poëme d'amour* et *l'Air russe*, de Hensell, d'une manière plus élevée. M. Hensell est parti par le bateau à vapeur pour Saint-Pétersbourg.

— L'ouverture de l'Opéra-Italien est annoncée pour le 1er octobre. *Lucrezia Borgia*, *Lucia de Lammermoor*, et *la Favorite*, de Donizetti, ont été promis. La signora Laura Assandri, Gardoni et Luigi Paulin sont engagés.

— M. Meyerbeer, directeur-général de la musique du roi, est attendu pour le 1er décembre.

*** *Rome*, 2 *septembre*. — Le vicariat-général vient de rendre un mandement portant que dorénavant il est défendu d'employer dans les églises des États pontificaux d'autres instruments de musique que l'orgue, le basson et le trombone; que néanmoins, dans les solennités extraordinaires, et lorsqu'il y aurait des motifs valables pour s'écarter de cette règle, on accorderait la permission de s'y servir d'autres instruments à vent; mais que l'usage des instruments à cordes ne pourra plus, sous aucun prétexte, avoir lieu à l'intérieur des églises.

Le maire de la ville de Bordeaux prévient les personnes qui voudraient entreprendre la direction des théâtres de cette ville, que le bail actuellement existant expire le 30 avril 18 3, et les invite à faire connaître leurs offres par écrit jusqu'au 20 octobre prochain inclusivement. Le cahier des charges d'après lequel l'entreprise pourra être consentie est déposé au secrétariat de la ville où il sera communiqué à ceux qui voudront en prendre connaissance, tous les jours, le dimanche excepté, de 10 heures du matin à 4 heures du soir. Le traité spécial à intervenir déterminera le montant de la subvention annuelle à payer par la ville au directeur, ainsi que la durée et les conditions particulières du bail, et le montant du cautionnement à fournir par le directeur.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS.

Clarinette.

SCHILTZ	Airs de la Favorite, pour clarinette seule.	7 50
—	Airs de la Reine de Chypre, id.	7 50

Hautbois.

LUFT.	Scène suisse, pour hautbois avec piano.	7 50

Cornet à pistons.

CARNAUD.	Deuxième sérénade pour 2 cornets et piano.	9 »
GATTERMANN.	Op. 26. Les Délassements, 30 mélodies pour cornet seul.	6 »
—	Airs de la Vestale, de Mercadante, id.	3 75
—	Airs de Il Giuramento, id.	4 50

Quadrilles.

BOSISIO.	La Nouvelle France.	4 50
—	Perugina.	4 50
LEDUC.	Fleurette; motifs de mademoiselle Puget.	4 50
MUSARD.	La Jolie Fille de Gand, nos 1 et 2, chaque.	4 50
WAGNER (P.).	Quadrille sur l'opéra allemand Une nuit à Grenade.	4 50

Valses.

BURGMULLER.	Op. 77. Valse de la Jolie Fille de Gand.	4 »
LEDUC (A.).	La Journée d'une jolie femme.	3 »

Maison MAURICE SCHLESINGER, Éditeur, 97, rue Richelieu.

LA REINE DE CHYPRE,

D'HALÉVY.

Partition pour Piano et Chant.	*Net.*	40 fr.
Partition pour piano solo.	*Net.*	25 fr.

Pour paraître incessamment :

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER.

ET

LA JUIVE,

D'HALÉVY.

Complets pour Piano à 4 mains. — Chaque opéra.	*Net.*	25 fr.

OPÉRAS COMPLETS ARRANGÉS POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PUBLIÉS PAR LE MÊME ÉDITEUR.

MEYERBEER.	**Robert-le-Diable.**	*Net.*	25 »
HALÉVY.	**Guido et Ginevra.**	*Net.*	25 »
DONIZETTI.	**La Favorite.**	*Net.*	25 «

PARTITIONS POUR PIANO SOLO.

MEYERBEER.	**Robert-le-Diable**	*Net.*	25 »
—	**Les Huguenots.**	*Net.*	25 »
HALÉVY.	**La Juive.**	*Net.*	25 »
—	**Guido et Ginevra.**	*Net.*	25 »
DONIZETTI.	**La Favorite.**	*Net.*	25 »

Et les Opéras de ROSSINI, WEBER et MOZART.

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

FORMAT in-8°, à la Française.

AUBER. La Neige	*Net.*	8 »
BEETHOVEN. Fidelio	*Net.*	7 »
CHERUBINI. Les Deux journées	*Net.*	8 »
— Lodoïska	*Net.*	8 »
GLUCK. Iphigénie en Tauride. . . .	*Net.*	7 »
— Iphigénie en Aulide	*Net.*	7 »
GRÉTRY. Richard Cœur-de-Lion . . .	*Net.*	7 »
HALEVY. L'Eclair.	*Net.*	8 »
MENDELSOHN. Paulus (Conversion de St Paul)	*Net.*	8 »
NICOLAI. Il Templario	*Net.*	8 »
WEBER. Freyschütz avec récit. de Berlioz	*Net.*	10 »

FORMAT in-8° oblong, à l'Italienne.

CIMAROSA. Matrimonio Segreto. . .	*Net.*	7 »
DONIZETTI. Elisire d'Amore. . . .	*Net.*	7 »
— Anna Bolena.	*Net.*	7 »
— Parisina	*Net.*	7 »
MEYERBEER. Crociato (Il).	*Net.*	7 »
ROSSINI. Barbiere di Siviglia. . . .	*Net.*	7 »
— Otello	*Net.*	7 »

Ces partitions, quoique en petit format, peuvent être lues et exécutées au piano, la gravure étant presque aussi forte que dans les partitions en format ordinaire.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 41.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	31 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

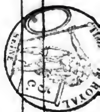
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 9 octobre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



DIX ANNÉES LYRIQUES EN FRANCE.

(Premier article.)

En ce moment la question de savoir s'il faut ou non créer à Paris un troisième théâtre lyrique, s'agite plus vivement que jamais. D'une part, les auteurs et compositeurs insistent; de l'autre, les directeurs résistent : chacun est dans son rôle et dans son droit; car ce qu'il y a de certain dans la série d'incertitudes, dont la question se compose, c'est que si, à la création d'un nouveau théâtre, les auteurs et compositeurs ont quelque chose à gagner, les directeurs ont quelque chose à y perdre. Les uns trouveront plus de facilité à placer leurs ouvrages, à se faire un nom, en attendant une fortune; les autres auront besoin de plus d'efforts pour amener chez eux le public, que leur disputera une nouvelle concurrence, et verront nécessairement baisser le chiffre de leurs recettes, soit pour un temps, soit pour toujours. Voilà le positif, l'incontestable, au-delà duquel je n'aperçois qu'un vaste champ ouvert à la discussion, à l'hypothèse, aux conjectures, à la lutte des deux systèmes, qui se partagent chez nous le commerce, l'industrie et même les arts, celui de la protection et celui de la liberté. Je ne refuse pas d'entrer dans ce champ, mais auparavant je suis tenté d'éclaircir un point d'histoire.

L'argument le plus fort sur lequel on s'appuie pour demander l'établissement d'un troisième théâtre lyrique, est tiré de l'expérience du passé, du brillant essor que

prit l'art musical en France, à l'époque où Paris comptait trois théâtres principaux consacrés à l'opéra sérieux ou comique, sans parler de plusieurs autres théâtres sur lesquels la musique se produisait encore, quand il lui plaisait, sans façon comme sans obstacle. Cette époque dura dix années, à partir de l'ouverture du théâtre Feydeau jusqu'à sa réunion avec le théâtre Favart, de 1791 à 1801. Je donnerai le compte exact des ouvrages représentés pendant ces dix années sur les deux théâtres, des chefs-d'œuvre qu'ils ont mis au jour, des hommes de génie et de talent qu'ils ont révélés. Mais d'abord, et pour embrasser aussi complétement que possible toute cette période musicale, je veux voir ce que faisait l'Académie royale de musique, examiner son apport d'activité, de gloire, dans la formation du trésor de richesses nationales, et déterminer jusqu'à quel point cette grande institution, fondée par un ministre français venu d'Italie, cette fille aînée de toutes nos scènes lyriques, a concouru au progrès, ou s'en est tenue en dehors.

Durant la période qui nous occupe, tous les théâtres subirent l'influence des régimes différents sous lesquels passa la France. L'Académie royale de musique en dut souffrir plus qu'aucun autre : subventionnée par l'État, elle était à la disposition de ceux que l'État reconnaissait pour maîtres. Quand la municipalité de Paris l'eut prise à ses gages, ce ne fut plus guère autre chose qu'une machine politique. Le 22 juin 1791, elle avait changé son titre natif d'*Académie* pour celui d'*Opéra*, « consacré depuis long-temps par la voix publique, dit l'*Almanach des spectacles*, et indiquant mieux l'objet que celui » d'Académie, qui nous semble devoir être rayé désormais du dictionnaire constitutionnel. » Le même almanach ajoute : « L'Opéra s'est aussi décidé à mettre le nom » des principaux chanteurs et acteurs, qui paraissent tous » les jours, sur l'affiche ; tous les autres spectacles avaient » depuis plus d'un an adopté cet usage. »

L'Opéra fit son début politique en 1792, et donna l'*Offrande à la liberté*, scène lyrique arrangée par Gossec et Gardel. C'était *la Marseillaise* mise en action : « L'amour de la patrie, première et sublime vertu des » Français républicains, devait assurer le succès de cette » scène; elle en a eu beaucoup. Elle est imposante, majestueuse, digne du sujet qu'elle traite. » C'est encore l'*Almanach des spectacles* qui s'exprime en ces termes, et pour mieux faire connaître l'esprit du temps, je copie les lignes suivantes : « Quelques artistes se plaignent que » le citoyen Gossec ait le privilége exclusif de toutes les » fêtes civiques. Les citoyens Joseph Lavallée et Frédéric » Lemierre n'ont jamais pu obtenir que leur hymne funèbre, pour nos frères morts le 10 août, fût exécutée » aux Tuileries le jour de leur apothéose. Ces exclusions » blessent l'Égalité et la Liberté; *c'est une aristocratie » digne de l'ancien régime que d'étouffer les talents de » ses frères*, et le citoyen Gossec, *homme libre*, doit savoir que les succès que l'on obtient imposent *l'obligation de se prêter* à ceux de ses semblables. » Connaissez-vous rien de plus naïf que cet anathème contre l'aristocratie, même celle du talent, et que cette *obligation de se prêter* aux succès des gens qui en manquent? Quoi de plus bouffon que cette prétention menaçante d'*égalité* dans le domaine de l'art? Et pourtant ne rions pas trop; cette prétention n'est pas tombée avec la république. De nos jours, il y a de braves jeunes gens, d'honnêtes lauréats académiques, qui se plaignent amèrement de ce qu'on ne *se prête pas* à leurs succès, et de ce que l'autorité permette qu'on fasse venir d'Italie ou d'Allemagne des compositeurs qui ne sont pas *leurs semblables*, comme si la France n'avait pas assez d'esprit pour se suffire à elle-même! Ah! si ceux-là rédigeaient une charte, ou seulement un almanach, nous pourrions nous croire encore sous le régime de la liberté!

L'œuvre de Gossec et Gardel conserva long-temps la première place dans le répertoire de l'Opéra. C'était le lever de rideau obligé pour tous les jours, et notamment pour les représentations données *de par et pour le peuple*. A côté de cette production, les années 1791 et 1792 ne nous offrent à noter qu'une reprise de *Castor et Pollux*, avec la musique nouvelle substituée par Candeille à celle de Rameau, et que deux ouvrages neufs, *Corisandre*, en trois actes, musique de Langlé, *Œdipe et Jocaste*, aussi en trois actes, musique de Méreaux. Ces trois compositeurs avaient donc obtenu que Rameau, Gluck et Sacchini, qui étaient morts, que Grétry, Piccinni et autres, qui étaient encore vivants, se *prêtassent* à leurs succès d'ailleurs assez modestes. A défaut d'opéras, les hymnes se pressaient en foule. Voici les titres de quelques uns :

Le Tombeau des Imposteurs; — la Nouvelle au camp ou le Cri de vengeance; — le Champ républicain; — l'Arbre de la liberté; — la Journée du 10 août; — l'Hymne à la victoire ou le Retour des guerriers; — l'Hymne à la raison; — la Prise de la Hollande, etc., etc.

L'année 1793 marcha largement dans la voie que l'*Offrande à la liberté* avait ouverte. Je trouve d'abord *le Camp de Grandpré*, en un acte, paroles de Chénier, musique de Gossec, dont il est resté un air de vaudeville connu sous le timbre de ronde du *Camp de Grandpré;* viennent ensuite *l'Apothéose de Beaurepaire*, paroles de Lebœuf, musique de Candeille, dont il n'est rien resté du tout; *le Siége de Thionville*, en deux actes, paroles de Saulnier et Dutilh, musique de Jadin; *Fabius*, en trois actes, paroles de Martin, musique de Méreaux; *Miltiade à Marathon*, en deux actes, paroles de Guillard, musique de Lemoine.

Cependant à travers toutes ces compositions éminemment républicaines et patriotiques, l'Opéra se souvint un peu de son ancienne destination, de son ancien genre, qui ne consistaient pas uniquement à sauver la patrie : il osa donner *le Jugement de Pâris*, qui avait pour auteurs Gardel et Méhul, et il obtint un succès qui jouit d'une durée assez longue pour être venu jusqu'à nous. Il osa donner *le Mariage de Figaro*, musique de Mozart, avec de mauvaises paroles de Notaris; mais *Figaro* et Mozart ne réussirent nullement. Enfin il osa remettre à la scène l'*Orphée* et l'*Armide*, de Gluck, que le public daigna tolérer. Il n'en eût pas été de même de *Roland*, d'*Iphigénie en Aulide*, de *Chimène*, d'*Œdipe à Colone*, lesquels (c'est encore l'*Almanach des spectacles* qui va parler) « ont été à juste titre retranchés du répertoire, » comme présentant des rois, et propres à blesser les » oreilles et les yeux délicats des républicains qui fréquentent maintenant les spectacles. Il est temps en effet » d'oublier ces vieilles chimères de nos pères, et de ne » plus offrir sur nos théâtres que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brûlant pour la patrie, la » liberté et l'égalité. Malgré cette proscription de pièces » nécessitée par la révolution, l'Opéra a toujours fait de » l'argent, et l'affluence y est toujours la même. » A la

bonne heure, mais malgré cette proscription aussi, nous en sommes revenus aux *vieilles chimères de nos pères*, et, chose qui serait prodigieuse si elle n'était toute simple, *le Jugement de Pâris*, un ballet, une chimère si jamais il en fut, enterra les *Beaurepaire*, les *Fabius*, les *Miltiade*, les *Camps*, les *Siéges*, et autres conceptions qui paraissaient si graves! Le rédacteur de l'*Almanach des spectacles*, s'il revenait au monde, serait bien étonné!

Tous les ballets ne jouirent pas du même bonheur que celui de Gardel. Dans le compte des travaux de l'année 1793, j'en ai omis un du citoyen Hus, *les Muses* ou *le Triomphe d'Apollon*, qui ne fut pas celui de l'auteur.

L'année 1794 continua la tâche commencée: *Horatius Coclès*, espèce d'intermède, dont les paroles étaient d'Arnault et la musique de Méhul, ouvrit la marche avec succès. Le compositeur avait écrit pour ce petit acte, où il n'y avait pas de rôles de femmes, une de ses meilleures symphonies. *Horatius Coclès* fut bientôt suivi de *la Réunion du 10 août*, avec un prologue, *Toulon soumis*, sans-culottide en cinq actes, paroles de Bouquier et Moline, musique de Porta; puis *Denis-le-Tyran, maître d'école à Corinthe*, en un acte, paroles de Sylvain Maréchal, musique de Grétry, et de *la Rosière républicaine*, œuvre des mêmes auteurs, dans lequel la voix puissante de l'orgue résonna pour la première fois à l'Opéra, mais dans lequel aussi un curé jetant le froc aux orties partait pour Rome dans le costume du sans-culotte pur sang, tenant à la main un bonnet rouge, dont il se proposait de coiffer le pape.

Dans le cours de cette même année 1794, le 20 thermidor (7 août), l'Opéra changea de domicile, et quitta le boulevard Saint-Martin pour venir s'installer dans la salle de la rue de Richelieu, en s'intitulant *Théâtre des Arts*.

Les années 1795 et 1796 furent complètement stériles: pas de nouveautés, pas de reprises, excepté celle des fameux bals, qui recommencèrent le 20 décembre 1796, mais dont la vogue dura peu; l'heure n'était pas venue.

Enfin, le 17 janvier 1797, l'Opéra sort de l'ornière profonde dans laquelle il roulait depuis si long-temps, en donnant un ouvrage que n'avaient pas commandé les circonstances, et qui par conséquent devait leur survivre, *Anacréon chez Polycrate*, paroles de Guy, musique de Grétry. Ce grand effort exigea du repos: *Anacréon* fut l'unique enfantement de l'année entière.

L'année 1798 produisit *Apelle et Campaspe*, en un acte, paroles de Demoustier, musique d'Eler; *Olympie*, en trois actes, paroles de Guillard, musique de Kalkbrenner.

L'année 1799 mit au jour *Adrien*, en trois actes, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul; mais tout-à-coup l'Opéra, qu'on pouvait croire guéri de ses accès de fièvre politique, éprouva une rechute inquiétante. En quelques mois, on vit apparaître une scène patriotique, dont le titre avait le même défaut que celui d'un mélodrame fameux, *la Nouvelle au camp de l'assassinat des ministres français à Rastadt*; un *Léonidas* ou *les Spartiates*, en un acte, paroles de Guilbert Pixérécourt, musique de Persuis et Gresnik; une *Descente en Angleterre*, paroles de Saulnier, musique de Kalkbrenner. *Héro et Léandre*, ballet de Milon, donné au mois de novembre, put être considéré comme un heureux indice que la crise touchait à sa fin.

L'année 1800 laissa éclore une *Hécube*, en trois actes, paroles de Milcent, musique de Fontenelle; un *Praxitèle*, en un acte, paroles du même, musique de madame Devismes; elle mit aussi au monde *la Dansomanie*, ballet de Gardel, qui réussit pour le moins autant que son *Jugement de Pâris*.

L'année 1801 se résume par un zéro.

Voilà donc tous les travaux, tous les succès, toute la gloire musicale de l'Opéra pendant dix années! Quoi de plus triste que cette période, durant laquelle, abandonné de tous les hommes de génie et de talent, excepté Grétry, Méhul et Gossec, ce grand et beau théâtre ne compta que deux ou trois ouvrages estimables au milieu d'un cercle de productions misérables et honteuses! *Anacréon*, qui n'est pas le chef-d'œuvre de Grétry, fut le chef-d'œuvre de cette époque, sur une scène qui s'était enrichie des œuvres sublimes de Gluck, des inspirations admirables et charmantes de Piccinni, de Sacchini! Concluons-en que l'Opéra n'existait alors que de nom, et qu'il ne fut pour rien dans le magnifique élan que prit la musique française dans le même temps, mais sur d'autres théâtres.

Paul Smith.

THÉATRE ITALIEN.

Réouverture.

Lucia di Lammermoor. - La Sonnambula.

Chaque année, à pareille époque, on se demande quel doit être l'avenir du Théâtre-Italien. Cette question s'applique, non pas seulement à celui de Paris, mais encore à celui des autres capitales de l'Europe, l'Italie exceptée, bien entendu. Dans ce bienheureux pays, on a le bon esprit de se contenter de ce qu'on a, en fait de musique, de se monter l'imagination et l'enthousiasme pour des vieilleries décorées du nom de nouveautés; on applaudit avec fureur des chanteurs médiocres, pour ne rien dire de pis, et l'on a bien raison, selon moi.

Les délicats sont malheureux,
Rien ne saurait les satisfaire.

La meilleure philosophie a toujours consisté à se laisser être heureux à peu de frais, et les Italiens appliquent avec beaucoup de bon sens ce précepte à leur musique. Bien plus, il y a lieu de croire qu'ils n'y mettent pas de réflexion, et que cette satisfaction est le résultat d'un heureux tempérament. S'il est des gens qui se moquent d'eux à ce propos, je les crois beaucoup plus à plaindre que le peuple dont ils devraient envier l'organisation privilégiée.

Reste donc à savoir maintenant comment les gens du Nord, que certains descendants des anciens Romains s'obstinent encore à appeler Barbares, s'accommoderont de ce *statu quo* dans la production d'opéras et de chanteurs italiens vraiment nouveaux. Il paraît, après tout, que les gens du Nord commencent à en prendre leur parti. Ils prennent le temps, l'opéra et les chanteurs comme ils viennent; et, de même qu'un jour de beau soleil leur fait toujours plaisir au mois d'octobre, ils s'accoutument à entendre avec le même bonheur que dans les premières années, les chanteurs et les opéras qu'ils

connaissent depuis un temps qui s'étend de dix à vingt années en arrière. C'est fort bien fait. Un vaudeville, je ne sais plus lequel, a dit :

Quand on n'a pas tout ce qu'on aime,
Il faut aimer tout ce qu'on a.

Et ce n'est vraiment pas une condition bien dure d'aimer madame Grisi, par exemple, et d'écouter voluptueusement la *Lucia*.

C'est par ce dernier opéra que s'est faite la réouverture, qui a été assez brillante. Après un peu d'hésitation et ces premiers moments donnés par les chanteurs au besoin de s'accoutumer de nouveau à leur scène et au public, l'exécution est devenue fort bonne. On a fait répéter le quintetto du finale. Madame Persiani a chanté avec une perfection peut-être croissante, et Mario a fait d'heureux efforts pour triompher des souvenirs laissés par Rubini. Tamburini est resté à la même hauteur que l'an passé, ni plus ni moins.

Un malheur plus grand que la monotonie menace le Théâtre-Italien de Paris. Lablache est malade, et ne pourra peut-être pas chanter de long-temps. On n'a pas de ténor pour alterner avec Mario, et ce défaut peut exercer sur le répertoire une influence fâcheuse. On a, dit-on, engagé madame Viardot-Garcia, et l'on a fort bien fait sans doute, mais cela ne supplée pas le ténor manquant.

Rubini est ici. Nous savons qu'il a offert de donner quelques représentations, sans en retirer aucun bénéfice ; mais ses offres n'ont pu être acceptées par des considérations administratives. Toutefois, nous espérons encore que Rubini ne quittera pas Paris sans s'y faire entendre, et qu'en s'éloignant il ne nous dira pas un adieu sans retour.

G. L. P.

SÉANCE PUBLIQUE

DE LA DISTRIBUTION DES GRANDS PRIX DE ROME

A L'INSTITUT (Académie des Beaux-Arts).

Composition musicale.

Il est une vérité fatale dans l'ordre intellectuel, à savoir que les académies tuent le génie, l'indépendance, l'originalité ; elles parquent la pensée, la refroidissent, la mesquinisent ; elles disent à l'artiste : tu feras comme nos prédécesseurs, comme tes maîtres. C'est surtout dans l'art musical que se font sentir ces fâcheuses influences. Nous avons, grâce à l'Institut, de riches architectes, de bons peintres, d'excellents musiciens, des compositeurs corrects, mais pas un homme fort, créateur. L'instrumentation riche et puissante, les hardiesses de l'harmonie moderne nous viennent de Beethoven et de Meyerbeer, comme les formes mélodiques ont été renouvelées par Rossini ; Paganini et Thalberg ont découvert des voies inconnues dans l'exécution instrumentale : ces hommes éminents ont-ils obtenu ces brillants résultats parce qu'ils ne sont pas de l'Institut ? parce qu'ils n'ont point procédé dans les formes académiques ? On serait tenté de le croire. Il est bien certain que depuis dix ou douze ans, au moins, aucun des jeunes musiciens qui ont remporté le grand prix de composition musicale à l'Institut, n'a prouvé des facultés éminentes dans son art. Le lauréat de cette année ne s'annonce pas plus que ses prédécesseurs comme homme d'imagination.

On donne maintenant plus de développements dramatiques, plus de largeur à la scène lyrique qui est destinée à être exécutée à la séance de la distribution des prix : celle que M. Roger a mise en musique cette année, et qui lui a valu le prix, n'est ni plus mauvaise ni meilleure que celles des années précédentes. Les paroles sont de M. Pastoret : elle est à trois voix, un soprano, un ténor et une basse. Le sujet assez bizarre est tiré d'une légende allemande ; c'est *la reine Flore*, fée décevante, qui, pour se venger d'un chevalier infidèle et quelque peu brutal, fait déborder un lac sur lequel l'imprudent s'est embarqué avec elle, et se sauve en marchant lestement sur les eaux, pendant qu'elle laisse impitoyablement noyer le chevalier pour aller se consoler avec un jeune page.

Que dire maintenant de la musique de cette cantate à trois voix ? Que c'est proprement fait, que l'instrumentation en est sage ; que mademoiselle Descot, qui a chanté la reine Flore, a dit au commencement de la scène une assez jolie romance en *la* majeur ; que le duo chanté ensuite par elle et Roger de l'Opéra-Comique, chargé de nous interpréter l'amour du jeune écuyer, est estimable ; qu'un début de trio entre Alizard, faisant le personnage du chevalier félon, et mademoiselle Descot, est d'un assez bon caractère, mais que ce morceau manque de chaleur et surtout d'effet vocal. Voilà vraiment tout ce qu'on peut citer de la scène de M. Roger, avec quelques parties d'un récitatif assez vrai, assez bien déclamé par le compositeur. Cette scène a été précédée par l'exécution d'une ouverture de la composition de M. Bousquet, autre lauréat, morceau instrumental d'une large et belle facture. Tout cela, bien exécuté par l'orchestre de l'Opéra, fort bien conduit par M. Battu, a été vivement applaudi. Nous ratifions ces applaudissements, à condition que M. Roger ne croira pas avoir assez fait pour sa gloire et la postérité, et qu'il nous enverra de la ville éternelle un ouvrage musical digne d'égaler, en son genre, le beau tableau que M. Papety a peint en Italie, et qui figurait ces jours passés parmi les envois de Rome à l'École des beaux-arts.

Henri BLANCHARD.

DARBOVILLE ET NAPOLÉON.

Tous les journaux ont annoncé la mort du chanteur Darboville qui avait remplacé Martin d'une manière distinguée à l'ancien théâtre Feydeau ; mais aucun n'a dit ce qui l'avait décidé à entrer dans la carrière dramatique. Nous tenons sur ce fait des détails assez curieux de M. Rigel, membre de l'institut d'Egypte ; et nous les donnons comme une nouvelle preuve que c'est presque toujours le hasard qui vous pousse à jouer la comédie, profession qui, du reste, si elle est regardée assez ordinairement comme un accident dans la vie, peut être aussi considérée comme une heureuse exception de la vie ordinaire.

Le général Bonaparte avait, comme on sait, emmené des savants, des littérateurs et des artistes dans son expédition d'Égypte. Le pianiste Rigel, qui faisait partie de ces derniers, et qui se trouvait au Caire, reçut l'ordre un matin de se rendre auprès du général en chef. Aussitôt après son arrivée, on l'introduit auprès de Bonaparte, qui lui dit avec ce ton bref et saccadé qui caractérisait sa manière de parler : — Citoyen Rigel, mes soldats sont tristes ici, mes officiers ne le sont pas moins, et pour se désennuyer ils jouent ou se battent au pistolet : il faut les distraire. Organisez-moi un théâtre de comédie, de tragédie, mais surtout d'opéra ; quelque chose qui leur rappelle l'Europe, la France, Paris.

— Général, je ne vois guère la possibilité d'exécuter vos ordres.

— Pourquoi ?

— N'ayant aucun artiste ici....

— Eh ! recrutez les plus capables dans mon état-major, dans l'administration de l'armée, dans la commission des arts, et je suis sûr que vous trouverez à former un ensemble satisfaisant. Je connais votre talent, votre zèle, votre patience : rien n'est impossible quand on veut.

— Nous pourrions improviser, à la rigueur, des comédiens ; mais des chanteurs ! Il faut au moins une petite éducation musicale, une oreille juste, de la mémoire....

— Tout cela se trouve, s'acquiert ; enfin, il me faut un théâtre : je le veux.

— Mais, général, comment jouer la comédie sans femmes ? Complétement dépourvus de cette belle moitié du genre humain, et par conséquent d'actrices..

Après un instant d'hésitation, le général Bonaparte répond d'un ton comiquement brusque : — Eh ! s..... prenez-moi parmi les jeunes mousses de l'expédition ceux d'un physique agréable et qui vous paraîtront les plus intelligents ; mettez-leur des jupons, et plus tard nous verrons. Je vous le répète, je le veux, et je compte entièrement sur votre activité.

Une plus longue résistance à la volonté absolue du général qui commandait sur cette terre classique de l'absolutisme, aurait été inutile : l'artiste se mit donc à l'œuvre afin d'improviser une troupe dramatique et lyrique, comme le général en chef avait improvisé tant de victoires dans les plaines de l'Italie. Ce fut pendant cette organisation, qui dura quatre mois, que ce nouveau directeur dans l'embarras (*l'Impresario in angustie*) se convainquit de la vérité de ce mot du maréchal de Saxe : qu'il est plus facile de commander une armée de cent mille hommes qu'une troupe de comédiens, et surtout de comédiens amateurs. En sa qualité de directeur, de compositeur, de professeur de déclamation, il commença par faire un appel à toutes les branches de l'armée. Au nombre des postulants se présenta un jeune marin de l'expédition, possédant une fort belle voix de baryton : il avait nom Darboville. Ce jeune homme était suffisamment musicien ; il avait déjà joué la comédie bourgeoise et chanté dans des concerts d'amateurs à Marseille : ce fut une bonne fortune pour le compositeur, pour le général en chef, pour la troupe égyptienne. Rigel s'enquit d'un libretto ; Balzac, dessinateur et peintre de la commission des arts, et quelque peu littérateur, lui en confectionna bientôt un. Ce petit opéra-comique, intitulé : *les Deux Meuniers*, fut composé, appris et joué en fort peu de temps. Cet ouvrage renfermait une mélodie pleine de charme, la romance : *Petits oiseaux, le printemps vient de naître*, qui obtint un grand succès, succès qui traversa les mers, et donna les honneurs d'une popularité européenne à ce joli chant.

Junot joua *Philoctète ;* Murat, à l'accent tout méridional, gasconna l'amour et les menaces près d'Iphigénie et d'Agamemnon, dans le rôle d'Achille ; l'ordonnateur Colbert y développa la politique astucieuse du visir Acomat, dans *Bajazet*. Il devait remplir un des deux meuniers dans l'ouvrage de Rigel, mais l'ordre de partir immédiatement pour Saint-Jean-d'Acre l'empêcha de roucouler l'opéra-comique. C'est ce dernier genre de spectacle qui plut surtout à l'armée expéditionnaire, et Darboville y obtint un si brillant succès que, dès lors, il prit le parti de renoncer à la marine et de se consacrer exclusivement à la carrière théâtrale.

La petite armée dramatique, et son général en chef Rigel, partagèrent les destinées de l'armée d'Orient : on joua la comédie, on chanta l'opéra-comique et la romance *Petits oiseaux*, dans les murs d'Alexandrie, de Damiette, au sein des Pyramides d'Égypte ; et lorsque Bonaparte, mécontent lui-même du rôle tragique qu'il avait rempli devant Saint-Jean-d'Acre, revint en France pour y jouer le drame politico-tragi-comique du 18 brumaire, sa troupe de comédiens improvisés l'y suivit pour continuer à jouer dans la grande comédie impériale, dont il élaborait alors le plan, des rôles plus ou moins importants, plus ou moins brillants, plus ou moins graves, ridicules, honorables ou vils.

Darboville, de retour en France, suivit sa vocation dramatique et lyrique, et se fit bientôt une brillante réputation d'acteur et de chanteur qui le fit appeler à l'Opéra-Comique, ainsi que nous l'avons dit plus haut, pour y remplacer Martin. Une maladie du larynx lui fit perdre sa voix et le força de quitter le théâtre Feydeau et le genre lyrique. Il retourna en province, et, depuis, le public de Marseille le voyait encore avec plaisir dans le vaudeville ; ce qui donnerait à penser, si beaucoup d'autres choses n'en offraient la preuve convaincante, que ce genre de pièces n'a aucun rapport avec l'art du chant. Darboville était estimé : il s'est fait généralement regretter comme artiste et bon citoyen.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Bruxelles, 27 septembre.

Voici de nouveaux et plus amples détails sur le concert donné en cette ville par notre collaborateur, Hector Berlioz.

« Un grand concert vient d'être donné ici par M. Hector Berlioz dans la salle de la Société royale de la Grande-Harmonie ; et comme si le hasard avait voulu favoriser cette année la célébration des journées de septembre, elles auront coïncidé avec un des plus beaux concerts de l'année, avec celui du moins qui ouvre la saison d'hiver de la manière la plus brillante et la plus remarquable. Hector Berlioz est arrivé ici avec une réputation faite d'avance, mais qui, précisément, par cela seul qu'elle lui imposait de grands devoirs à remplir, était plus difficile à justifier ! Les moyens qui devaient être mis à sa disposition étaient immenses. Il ne lui fallait pas moins qu'un orchestre de deux cents musiciens ! La Société royale de la Grande-Harmonie pouvait seule peut-être lui offrir les conditions et les proportions larges et colossales indispensables à son succès. Il a trouvé, du reste, en M. Snel l'homme d'exécution qu'il lui fallait pour que

tout concourût à l'ensemble grandiose de son concert. On conçoit, en effet, que long-temps à l'avance il a fallu travailler à l'organisation d'une soirée de ce genre ; des répétitions nombreuses étaient nécessaires même avant l'arrivée de Berlioz à Bruxelles. M. Snel a préparé les voies ; c'est lui qui a convoqué et su réunir cette masse de musiciens que Berlioz est ensuite parvenu à discipliner et à diriger avec cette habileté et cet ensemble qui font de ce peuple d'exécutants comme un seul artiste, docile à la voix, au geste du chef d'orchestre ! Berlioz, en vérité, ne semble à l'aise que lorsqu'il dirige et commande à ces masses ! Aussi est-il magnifique au pupitre, déchaînant ces tempêtes d'harmonie ou les apaisant d'un geste ou d'un regard ! Il faut à son organisation forte et nerveuse cette direction colossale, comme à son esprit mâle et satirique, les luttes de la presse et les polémiques quotidiennes du feuilleton. Avec cette volonté ferme et inébranlable, et cette direction unique et toujours tendue à son but, le succès est infaillible. Il doit récompenser dignement Berlioz de tant de combats pénibles et d'attaques acharnées, sous lesquels tout autre artiste se fût découragé et eût succombé depuis long-temps ! Berlioz n'avait pas, comme un exécutant, le moyen de faire lui-même sa réputation : il lui fallait le concours des autres pour arriver à la célébrité qui le récompense si dignement aujourd'hui ; et ce concours, il devait lui être d'autant plus difficile de l'obtenir, que dans ses rêves d'artiste et de compositeur, il n'a jamais créé que des œuvres hardies et colossales, qui sortent des proportions vulgaires et demandent un peuple tout entier d'exécutants. Berlioz est à la musique ce que le peintre anglais Martin est à la peinture : il n'aime pas les voies tracées et battues ; il se joue des obstacles et des inimitiés. Il a raison, du reste : lorsqu'on a sa force et son talent, tout resplendissant de jeunesse, d'imagination et d'énergie, on n'a qu'à se présenter à la foule pour commander l'admiration et écraser un peuple de rivaux. Le concert de Berlioz, long-temps à l'avance, piquait la curiosité et appelait l'attention ; il a donc attiré une foule compacte, et d'ailleurs des plus distinguées, dans la salle magnifique de la Société royale de la Grande-Harmonie.

Ici comme à Paris, du reste, quelques malveillances ont voulu entraver le concert de Berlioz. Toutes ces menées envieuses et maladroites n'ont pu réussir à rien enlever à l'ensemble magnifique de cette solennité. Le nom de Berlioz comme chef d'orchestre est aussi excentrique et aussi original que sa verve de compositeur et son imagination de poète, d'artiste. Dans les divers morceaux qui ont été exécutés, et qui lui appartiennent presque tous, rien n'est neuf et imprévu comme le prologue de *Roméo et Juliette*, la *Marche des Pèlerins* chantant la prière du soir, la romance du *Jeune Pâtre breton*, et enfin la grande symphonie funèbre et triomphale pour deux orchestres et chœurs, composée pour la translation des restes des victimes de Juillet et l'inauguration de la colonne de la Bastille. Dans ce dernier morceau, la marche et l'oraison funèbre ont un caractère de majesté tout-à-fait remarquable. Mais c'est l'apothéose surtout qui a produit un effet d'enthousiasme magique ; les applaudissements ont éclaté alors avec une force capable seule de lutter contre les deux cents musiciens qui ont parfaitement exécuté ce morceau capital. Ernst, dans son élégie pour le violon, a eu évidemment les honneurs de la soirée : il n'a pas produit moins d'effet dans la fantaisie pour violon sur la marche et la romance d'*Othello*. Sa netteté, la pureté de son exécution, et surtout la rare expression de son jeu, ont ravi toute l'assemblée, qui a récompensé l'artiste par trois salves d'applaudissements prolongés. Madame Wideman (de l'Académie royale de musique) a un contralto magnifique : elle a fort bien chanté le grand air de *Roméo et Juliette* de Berlioz ; il est dommage qu'elle ne prononce et n'accentue pas mieux. Mademoiselle Recio (du même théâtre) a dit avec une expression mélancolique tout-à-fait touchante la romance du *Jeune Pâtre breton*. Ces deux dames ont été fort applaudies dans le duo de *la Norma* de Bellini, pour soprano et contralto. Assurément, cette belle soirée jette un éclat magnifique sur l'inaugurarion de la saison d'hiver dans laquelle nous allons entrer ; elle laissera du moins un long et durable souvenir à la foule d'étrangers en ce moment à Bruxelles, qui, presque tous, ont voulu y assister. Enfin, son ensemble grandiose et son exécution brillante prouvent que la Grande-Harmonie reste toujours la première des sociétés de la capitale !

Vienne, 1er octobre.

Avant-hier nous avons eu le bonheur de revoir, après une longue absence, Fanny Elssler, la plus belle et la plus gracieuse danseuse de nos jours. Ainsi que nous l'avons déjà dit, la grande artiste s'était refusée à toute représentation donnée à son bénéfice, mais elle a consenti à danser une fois au théâtre de Schoenbrunn devant toute la cour, le duc et la duchesse de Leuchtenberg, et une seconde fois au théâtre de Karntnerthor (porte de Carinthie) au bénéfice des pauvres orphelins, en prenant elle-même une loge, pour laquelle elle a envoyé 100 ducats (1200 fr.). A peine cette représentation fut-elle annoncée, à des prix quadruples, qu'en un seul jour toutes les places furent enlevées ; et la recette s'éleva à plus de 10,000 florins (26,000 fr.). Fanny Elssler y dansa quatre fois, d'abord un pas de deux, où elle s'est distinguée par ses pointes, ensuite *El Jaleo*, la *Cracovienne* et la *Cachucha*. Chacun de ces pas a dû être répété par la danseuse, que le public fashionable, accouru à cette représentation, ne cessait de rappeler avec enthousiasme. Nous avons remarqué avec plaisir que Fanny Elssler avait fait d'immenses progrès depuis son départ pour l'Amérique. En quittant l'Europe, c'était une danseuse : à présent c'est une sylphide ; on dirait qu'elle ne danse que pour s'amuser : aucun symptôme d'effort ou de fatigue ne se fait sentir. Après la représentation, une foule innombrable se pressait dans les rues depuis le théâtre jusqu'à la demeure de l'artiste, et l'air retentissait des cris de : Vive Fanny Elssler ! Le lendemain, l'impératrice lui envoya une parure magnifique en diamants d'une valeur considérable, accompagnée d'une lettre autographe conçue dans les termes les plus flatteurs.

Malgré la maladie grave de Staudigl, la meilleure basse-taille de l'Allemagne, et que l'on craint de voir perdu pour le théâtre, nous avons entendu hier *les Huguenots*, sous le titre des *Guelfes et des Gibelins*. Cette représentation avait attiré une chambrée complète, chose assez rare en cette saison et remarquable le lendemain d'une représentation aussi brillante que celle de Fanny Elssler. On ne saurait être satisfait ni de la mise en scène, ni des chœurs, ni de l'orchestre, qui ont beaucoup dégénéré ici. M. Draxler (Marcel) a une belle voix, mais il ne sait pas en tirer parti, et devrait étudier l'art du chant. M. Erl (Raoul) est un ténor au-dessous du médiocre, tout-à-fait déplacé dans un théâtre impérial, à peine le supporterait-on sur un théâtre de quatrième ordre. Il n'y avait donc pour soutenir le chef-d'œuvre de Meyerbeer que les deux cantatrices, mesdames Lutzer et Hasselt. Mademoiselle Lutzer (Marguerite) possède une voix de soprano d'une assez grande étendue, d'une fraîcheur remarquable, dont l'agilité et la facilité pour le trille rappellent la voix de madame Damoreau. C'est une cantatrice du premier ordre, qui serait digne de chanter à Paris, où elle obtiendrait un succès légitime, soit à l'Opéra, soit aux Italiens. Mademoiselle Hasselt (Valentine), jeune femme de vingt-sept à vingt-huit ans, est une cantatrice dramatique d'un talent consommé : sa voix est belle et puissante, par malheur un peu fatiguée dans le haut, et trahissant l'effort. Son jeu est excellent, sauf quelques gestes d'une expression tragique qu'elle répète sans cesse et souvent fort mal à propos. Elle a fort bien dit le duo du troisième acte avec Marcel ; et quoique mal secondée dans celui du quatrième acte, elle a produit de l'effet, mais elle en a ralenti beaucoup les mouvements : il n'est pas impossible que son partner n'en fût la cause. En somme, c'est une des meilleures cantatrices de l'Allemagne.

L'*Elisire d'Amore*, de Donizetti, a donné encore à mademoiselle Lutzer l'occasion de montrer cette heureuse organisation et cette grande facilité de vocalisation dont nous avons parlé plus haut ; c'est la cantatrice favorite des Viennois, et quand elle se montre, elle est saluée des applaudissements de toute la salle.

Le 6 novembre aura lieu ici une grande fête musicale ; on exécutera le *Judas Macchabée* de Haendel. L'orchestre et les chœurs se composeront de plus de 1,000 personnes. Parmi les concerts annoncés, il y a déjà, pour les pianistes, ceux de M. Evers, de Stuttgard, M. Kullak de Berlin et M. Pirkhert, qui a joué l'hiver dernier à Paris, d'une manière si remarquable, le septuor de Hummel. On attend pour l'hiver MM Haumann, Vieuxtemps et Prume, violonistes, et M. Servais, violoncelliste, qui doit passer toute la saison à Vienne. Thalberg, l'enfant gâté de toutes les grandes villes de l'Europe, est ici depuis quelque temps, mais, malgré toutes les demandes et toutes les prières, il ne veut point donner de concert ; il part incessamment pour l'Angleterre où il est engagé pour des *Meetings*, dans les principales villes, et il passera le reste de la saison à Paris.

Les amis de Beethoven, qui sont nombreux à Vienne et qui ont vécu long-temps avec lui, préparent un livre qui promet d'être curieux : c'est sa biographie. Il était temps de nous donner enfin une véritable biographie du grand homme qui procure et procurera long temps de véritables jouissances aux amis de l'art musical.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Guillaume Tell*; Canaple continuera ses débuts dans le rôle de Guillaume. — Vendredi prochain, *la Reine de Chypre*.

*** La représentation des *Huguenots*, donnée dimanche dernier, et celle de *la Juive*, donnée mercredi, ont été fort brillantes. Dans les rôles de Valentine et de Rachel, mademoiselle Méquillet a consolidé le beau succès qu'elle avait obtenu dès ses premiers débuts. — Duprez n'a jamais mieux chanté que depuis sa rentrée : jamais sa voix n'a eu plus de puissance ni plus d'expression. — Bouché a reparu dans le rôle de Marcel des *Huguenots*, et dans *le Guerillero*. — Madame Dorus-Gras a chanté avec beaucoup d'éclat le rôle de Marguerite. — Mademoiselle Dobré a obtenu des bravos très légitimes dans celui d'Eudoxie. — Alizard ne fait plus partie du personnel de l'Opéra : il a chanté pour la dernière fois dimanche le rôle de Saint-Bris.

*** Poultier ne réussit pas moins au Havre qu'il n'avait réussi à Rouen : ce sont tous les soirs des bravos, des rappels et des couronnes.

*** Madame Viardot-Garcia qui vient de signer un engagement avec le Théâtre-Italien où elle était vivement désirée, débutera mardi prochain dans *Semiramide*, par le rôle d'Arsace ; et le même jour, mademoiselle Grisi fera sa rentrée dans le principal rôle qui convient si bien à son talent.

*** Le Conservatoire de musique et de déclamation a fait sa réouverture le 1er octobre, quoique les nouvelles constructions soient encore loin d'être terminées. Selon toute apparence, les concours auront lieu, du 20 au 25 de ce mois, dans la grande salle dont les réparations sont achevées.

*** Le célèbre pianiste Cramer est arrivé de Londres, après y avoir fait un séjour de deux mois. Il passera l'hiver à Paris.

*** Balfe nous est aussi revenu pour toute la saison, et il est probable que l'opéra-comique en 3 actes dont il a écrit la partition sera représenté avant la fin de l'année.

*** La salle de l'Opéra de Londres vient d'être achetée par M. Lumley au prix exorbitant de 105,000 liv. sterl. (2,625,000 fr.), ce qui met le loyer au prix de 130,000 fr. par an, pour un théâtre qui ne joue que six à sept mois.

*** Madame Damoreau et Artot, cédant aux vives instances qui leur avaient été faites, sont venus à Nancy, où ils ont donné deux concerts, et excité le même enthousiasme que dans toutes les villes qu'ils visitent. Maintenant ces deux artistes sont en route pour la Belgique et la Hollande. Paris ne les reverra qu'au mois de janvier.

*** La direction des cours de chant, dans l'institution de madame Fournier, vient d'être confiée à M. J. Martin d'Angers, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, professeur au collège royal de Saint-Louis. C'est une excellente acquisition.

*** La reprise annuelle des concerts de la Société philharmonique aura lieu très incessamment dans la salle Montesquieu ; les personnes qui seront dans l'intention de faire partie de l'orchestre ou de la Société, sont invités à se faire inscrire à la salle des concerts, ou chez M. Loiseau, chef d'orchestre de la Société, rue Saint-Martin, 114.

*** M. Jelmini, facteur de pianos, rue Saint-Louis, 89, au Marais, vient d'être breveté pour l'application qu'il a faite aux pianos droits des agrafes à chevalet en cuivre. Cette importante amélioration, qui consolide les cordes, prévient leur rupture, et conserve l'accord d'une manière presque permanente, mérite d'être signalée au public, et sera vivement appréciée par les personnes qui habitent la campagne, et sont, par cela même, souvent privées d'accordeurs.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*. — On construit en ce moment sur une partie des terrains occupés jadis par le Château-Trompette, et situés entre la rue Vauban et le pavé des Chartrons, un vaste bâtiment destiné à servir de salle de concerts pour le cercle philharmonique ; on sait que par suite de l'augmentation considérable des membres de cette société, la salle du Casino, qui ne renferme cependant pas moins de mille places, était devenue insuffisante pour contenir les personnes qui en font partie, et ses nombreux invités. D'après les proportions de cette nouvelle construction, dont les murs, s'élevant déjà au-dessus du sol, donnent une idée exacte, on peut évaluer à dix-huit cents ou deux mille le nombre des auditeurs qui pourront y prendre place. Cette vaste salle, pour les décorations de laquelle rien ne sera, dit-on, négligé, et qui doit lutter avec ce que la capitale renferme de plus brillant en établissements de ce genre, contribuera puissamment à accroître encore la vogue dont jouissent à si juste titre les concerts du cercle philharmonique. On pense que cette salle pourra être inaugurée dans quelques mois.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles, 1er octobre*. — Berlioz ne quittera pas notre capitale avant d'avoir donné un second concert, qui doit avoir lieu le dimanche 9 octobre.

— Plusieurs autres concerts sont annoncés. C'est d'abord M. Ronconi, baryton très connu en Italie, et pour lequel la plupart des derniers opéras italiens ont été écrits, et M. Doehler, pianiste distingué, qui vont se faire entendre dans un concert qui aura lieu au local de la Société philharmonique. On annonce ensuite l'arrivée de M. Alizard, de l'Opéra ; d'un jeune violoniste du nom d'Herman, et de mademoiselle Lia Duport, élève de Bordogni.

*** *Gand, 30 septembre*. — La première représentation de *la Muette* a été troublée mercredi soir par des désordres d'une nature assez grave. M. Colson, directeur du théâtre, avait adressé à ses abonnés une lettre qui a provoqué un juste mécontentement. Il en écrivit une seconde pour reconnaître ses torts et s'excuser, mais on voulut lui en faire signer et lire en plein spectacle une autre contenant une réparation plus complète, et il s'y refusa. Au lever du rideau il se présenta ; des sifflets et des huées l'accueillirent. Le régisseur essaya vainement de conjurer l'orage ; enfin le commissaire de police vint faire évacuer la salle, et l'argent fut rendu au bureau. Le conseil municipal, saisi de cette affaire, a décidé que le directeur ferait au public des excuses dont les termes seraient approuvés par le collége des bourgmestres et échevins.

*** *Stuttgard, 28 septembre*. — Hier on a posé la première pierre du monument qui sera érigé en commémoration du vingt-cinquième anniversaire de l'avénement au trône de notre souverain. A cette occasion, quatre cents musiciens et amateurs ont exécuté dans la cathédrale le *Te Deum* de Joseph Haydn, et dans l'église catholique on a exécuté la messe en *ré* majeur de Chérubini. Dans la soirée, le Théâtre royal a donné un prologue écrit pour la circonstance et la première représentation en cette ville du *Crociato in Egitto*, de Meyerbeer. Il est inutile de dire que cette belle œuvre, dont l'exécution a été irréprochable, a eu chez nous le même sort que partout, c'est-à-dire qu'on l'a accueillie avec enthousiasme.

*** *Berlin*. — Dans le mois d'août de l'année prochaine, il sera célébré, dans notre capitale, une grande fête qui, probablement, le sera aussi dans tout le reste de l'Allemagne, savoir : celle du millième anniversaire de l'indépendance de ce pays ; car c'est en août 843 que fut conclu le célèbre traité de Verdun, en vertu duquel l'Allemagne fut séparée de la France et de l'Italie, auxquelles elle était réunie depuis Charlemagne, et fut placée sous le sceptre de Louis l'Allemand (petit-fils de Charlemagne), qui ainsi devint le premier roi d'Allemagne. A l'occasion de cette fête, il sera donné ici un festival où l'on exécutera deux oratorios nouveaux, dont l'un sera écrit par le célèbre Tieck, et mis en musique par M. Félix Mendelssohn-Bartholdy. Comme auteurs de l'autre oratorio, on nomme MM. Raupach et Marschner.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

En vente chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu :

GUIDO ET GINEVRA, DE F. HALEVY.

PARTITIONS.

Grande partition.		300 fr
Parties d'orchestre.		350
Partition réduite, avec accompagnement de piano.	*net.*	40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*.	*net.*	25

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENTS.	d'Orchestre.	de Piano.	de Guitare
N° 1. *Air* chanté par M. Massol et chœurs.		7 50	
1 bis. *Le même*, sans les chœurs.		6 »	5 »
2. *Cavatine* chantée par mademoiselle Nau.		5 »	3 75
3. *Romance* chantée par M. Duprez.	15 »	5 »	
3 bis. *La même*, transposée.	15 »	5 »	3 75
4. *Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus-Gras.		7 50	5 »
5. *Chœur des condottieri.*		5 »	
6. *Air* chanté par Madame Dorus-Gras.	15 »	5 »	3 75
7. *Duo* chanté par M. Massol et madame Stoltz	15 »	7 50	5 »
8. *Prière* chantée par M. Levasseur.		3 »	3 »
9. *Grand air* chanté par M. Duprez.	25 »	7 50	
9 bis. *Le même*, transposé.	25 »	7 50	4 50
10. *Scène et air* chantés par madame Dorus-Gras.	20 »	7 50	5 »
11. *Chœur des condottieri.*		5 »	
12. *Chœur du souper* avec solo chanté par M. Dérivis.		6 »	
13. *Vive la peste!* grand chœur avec solo chanté par M. Massol.	25 »	6 »	
14. *Couplets* chantés par M. Massol		3 »	3 »
15. *Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus-Gras.	25 »	7 50	5 »
16. *Prière à la Madone* (chœur).	12 »	3 »	
16 bis. *La même*, pour une ou deux voix de femme.	12 »	3 »	3 »
17. *Air* chanté par M. Levasseur (extrait du trio).		2 »	9 50
18. *Grand Trio* chanté par MM. Duprez, Levasseur, et madame Dorus-Gras.	25 »	9 »	
18 bis. *Solo* chanté par M. Duprez (extrait du trio).		2 »	6 50

Morceaux et arrangements pour divers instruments

SUR LES MOTIFS DE GUIDO ET GINEVRA.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Grand galop 5
— Mosaïques, quatre suites de morceaux favoris, N°s 1, 2, 3, 4; chaque 7 50
BURGMULLER. Op. 44. Réminiscences, trois rondeaux brillants, N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
CZERNY. Op. 516. Réminiscences : N° 1. Fantaisie brillante, 2. Rondo brillant; chaque. . . . . 6 »
DOEHLER. Op. 37. Grand caprice. . . . . 9 »
DUVERNOY. Op. 85. Trois fantaisies, N°s 1, 2, 3; ch. 6
J. HERZ. Op. 31. Grande valse brillante. 6
— 32. Fantaisie et variations brillantes. . . 7 50
F. HUNTEN. Quatre airs de ballets arrangés en rondos : N° 1. Le Mélophon. 2. La Villageoise. 3. La Folie 4. Pas de cinq; chaque. . . 6
KALKBRENNER. Op. 142. Fantaisie brillante. 7 50
KONTSKY (A). Fantaisie brillante sur la romance et sur le Choral. 7 50
LECARPENTIER. 15° Bagatelle. . . . . 5 »
— 2° Divertissement à 4 mains. . . . . 6 »
OSBORNE. Op. 29. Fantaisie et variations brillantes. . 7 50
SCHWENCKE. Op. 54. Trois divertissements brillants et non difficiles.
N° 1. Reine des anges. 2. Souvenance de mon enfance. 3. Sous cette voûte sainte; chaque. 6
— Les mêmes, arrangés à 4 mains; chaque. 6
— Amusements, quatre recueils de mélange d'airs, duos et chœurs, etc., arrangés d'une manière non difficile, N°s 1, 2, 3 et 4; chaque 6
SOWINSKI. Op. 49. Fantaisie brillante. 7 50
WOLFF. Op. 14. Grande fantaisie. 7 50

PIANO ET VIOLON OU VIOLONCELLE.

DOTZAUER. Andante et rondo pour piano et violoncelle. 6
LOUIS. Op. 65. Grand duo pour piano et violon. . . . 9
SCHWENCKE. Op. 54. Trois duos brillants pour piano et violon sur plusieurs motifs, N°s 1, 2, 3; chaq. 6
— Op. 54 bis. Les mêmes pour piano et violoncelle; chaque. 6

POUR LE VIOLON ET POUR LE VIOLONCELLE.

LEE. Souvenir de Guido, fantaisie brillante pour le violoncelle avec accompagnement de piano . . . . . 6 »
LOUIS. Op. 88 quat. Trois fantaisies pour violon avec accompagnement de piano; chaque. 6
— Les mêmes, violon seul 5
SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, 4 suites : chaque. . . . 18
— Les airs arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaque. 9
PANOFKA. Op. 29. Fantaisie brillante pour le violon, sur la romance. 7 50
— Rondino brillant et non difficile pour violon avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LA FLUTE.

SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, quatre suites; chaque. . . . 18
WALCKIERS. Les airs arrangés pour 2 flûtes, 4 suit. ch. 9
— Six fantaisies pour flûte seule, 3 suites; chaque. 6

POUR LE COR.

MENGAL. Op. 23. Fantaisie pour le cor à pistons avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

MENGAL. Les airs arrangés pour 2 cornets, 2 suit. ch. 7 50
— Op. 23. Fantaisie pour le cornet avec accompagnement de piano 7 50
SCHILTZ. Op. 48. Fantaisie brillante sur la romance, pour cornet avec accompagnement de piano. . . 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

STRUNZ. Les airs arrangés en harmonie. 24

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles arrangés pour le piano, à 2 et 4 mains, N°s 1, 2 et 3; chaque 4 50
JULLIEN. Quatrième quadrille. 4 50
MUSARD. Cinquième quadrille. 4 50
Les 5 quadrilles, pour orchestre; chaque. 9
— pour quintette, chaque 6
— pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons, chaque. 4 50

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** **1842. — N° 42.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 16 octobre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



DIX ANNÉES LYRIQUES EN FRANCE.

(Second article*.)

Donc, ce n'est pas au Grand-Opéra qu'il faut chercher les monuments du progrès musical pendant les dix années dont nous dressons le bilan. Le Grand-Opéra ne fit faire aucun pas à l'art ni aux artistes; nul talent jeune ne s'y produisit avec cette énergie et cet éclat qui donnent des garanties pour l'avenir; nul compositeur français ou étranger ne s'y posa en maître; Grétry seul y cueillit une palme, dont il décora ses cheveux blancs.

Tous nos théâtres lyriques portent plus ou moins les traces du baptême italien. L'Académie royale de musique avait débuté, sous les auspices de Mazarin, par des pièces italiennes de paroles et de musique; notre Opéra-Comique, tout national qu'il était, s'appela, jusqu'à l'année 1793, *Comédie-Italienne;* enfin le théâtre Feydeau fut créé pour la musique italienne et non pour la musique française : le *Sic vos non nobis* se retrouve toujours et partout.

Depuis 1779, la *Comédie-Italienne* avait cessé de justifier son titre; les canevas italiens avaient été abandonnés sans retour, et Camerani, le dernier des Scapins, était devenu régisseur du théâtre. En 1783, cette même *Comédie* quitta son bouge étroit et enfumé de la rue Mauconseil, où Monsigny, Duni, Philidor, Grétry, avaient obtenu leurs plus beaux succès, pour venir s'installer

(*) Voir le numéro 41.

dans la salle Favart, qu'on avait bâtie exprès pour elle. C'est là qu'elle exploitait seule et sans partage le genre de l'opéra-comique, avec une troupe qui comptait pour sujets principaux Clairval, Trial, Michu, Philippe, Chenard, mesdames Dugazon, Gontier, Adeline, Desbrosses, Carline, Saint-Aubin. Ses affaires étaient florissantes, puisque la part de chaque comédien sociétaire s'élevait annuellement à trente-deux mille livres.

Mais le projet d'établir à Paris un théâtre vraiment italien, de nom et de fait, projet déjà essayé par de Vismes en 1778, fut repris en 1786 par Léonard, le coiffeur de la reine. Une fois le privilége obtenu, le coiffeur s'adjoignit un musicien pour l'exploiter, et ce musicien fut Viotti : pour un artiste en cheveux, ce n'était pas trop mal choisir un artiste en doubles croches. Viotti se dévoua au théâtre naissant de toute son âme et de toute sa bourse. Il réunit des chanteurs excellents, tels que Raffanelli, Mandini, Rovedino, Viganoni, Mengozzi; des cantatrices telles que mesdames Baletti et Morichelli; il mit successivement à la tête de l'orchestre Mestrino, Puppo, Lahoussaye; Bruni dirigeait les premiers violons, Navoigille les seconds; Ferrari tenait le clavecin. Parmi les autres artistes, on distinguait Rode, Fonteski, Valotti et Bréval, Devienne et Blasius, Garnier et Delcambre, les deux Duvernoy. Nouvellement arrivé en France, Cherubini fut chargé de la surintendance musicale, et en outre il eut la mission d'écrire les morceaux qu'on jugeait à propos d'ajouter aux opéras de Cimarosa, de Paisiello, de Guglielmi et autres.

Ce Théâtre-Italien, si riche, si brillant, confié à des mains si habiles, ouvrit le 26 janvier 1789, quelques mois avant un autre théâtre qu'on appela les États-généraux ou l'Assemblée constituante. Hélas! qu'est-ce que la sagesse humaine, que sont les plans les mieux raisonnés, les plus raisonnables, en présence des événements, et livrés au flot des circonstances? L'entreprise de de Vismes, en 1778, s'était heurtée contre la révolution musicale que Gluck était en train d'accomplir, et qui occupait l'attention publique; celle de Viotti se brisa contre une révolution plus grande et plus sérieuse, dont les esprits devaient être encore bien autrement frappés. D'abord le Théâtre-Italien eut pour domicile la salle des Tuileries, dont les réparations avaient coûté deux cent cinquante mille francs. Les journées d'octobre 1789 ayant ramené Louis XVI et Marie-Antoinette dans ce vieux manoir royal, abandonné depuis l'enfance de Louis XV, la troupe italienne fut forcée de chercher un asile à la foire Saint-Germain, dans la salle de Nicolet, en attendant qu'on lui bâtît une salle nouvelle sur un terrain de la rue Feydeau. Dès ce moment le caractère de l'exploitation se modifia, sa sphère s'agrandit : aux ouvrages purement italiens se mêlèrent des pièces françaises, des pièces parodiées ou traduites. Le théâtre s'intitula *Théâtre de Monsieur*, parce qu'il était placé sous la protection du frère de Louis XVI, depuis Louis XVIII.

Enfin, le 6 janvier 1791, le ci devant Théâtre-Italien, le ci-devant *Théâtre de Monsieur*, devenu théâtre Feydeau, fit son ouverture, et de ce jour data réellement sa concurrence avec la ci-devant *Comédie-Italienne*, avec l'Opéra-Comique national, que j'appellerai tout simplement théâtre Favart. Alors le théâtre Feydeau se proposait d'exploiter quatre genres : l'opéra italien, l'opéra français, la comédie et le vaudeville. Indépendamment de la troupe italienne, dont j'ai nommé plus haut les chefs, il avait une troupe française ainsi composée (je transcris *l'Almanach des spectacles*) :

MM. Gaveaux, premier amoureux, haute-contre.
Martin, premier amoureux, concordant.
Vallière, taille, premier comique.
Juliet, autre premier comique.
Lesage, taille, comique.
Gavaudan, second amoureux, haute-contre.
Chateaufort, première basse-taille.
Bellemont, autre première basse-taille.
Adrien, basse-taille.
Georget, *idem.*
Dorville, *idem.*

Mmes Lesage, première amoureuse et soubrette.
Justalle, première amoureuse.
Rolandeau, première amoureuse.
Verteuil, duègne et mère.
Théodore, caractère.
Parisot, jeune amoureuse.
Dumont, amoureuse et soubrette.

A cette double troupe chantante, il faut joindre une vingtaine de choristes, et une troupe de comédie qui ne comptait pas moins de dix-huit sujets. Voici maintenant une opinion contemporaine (que j'emprunte encore à l'*Almanach*) sur la manière dont toutes ces troupes et tous ces genres fonctionnaient sur le même théâtre : « Le » genre italien est parfait; l'opéra français y est fort bien » rendu. La justice qu'on rend aux principaux chanteurs » est d'autant plus méritée, que, rapprochés par la com» paraison du genre italien, leur succès en est d'autant » plus difficile à obtenir. Les forces de la comédie sont » les moindres. Il y a quelques talents bien réels dans ce » genre, et beaucoup de zèle, beaucoup de bonne volonté; » mais aussi il y a une insuffisance prouvée pour jouer de » grands ouvrages...... Avec autant de ressources, avec » quatre genres en activité, on est fort étonné de trouver » au théâtre Feydeau si peu de variété. Les genres qui » devraient se soutenir mutuellement y restent isolés et » ne se prêtent aucun support. Les jours d'italien, on est » sûr d'entendre de bonne musique sans doute, mais on » l'entend *depuis six heures du soir jusqu'à neuf.* Un » plaisir uniforme, *qui dure si long-temps*, finit par n'être » plus un plaisir. Les opéras français sont aussi beaucoup » trop longs, surtout ceux qui ont été parodiés sur mu» sique italienne. Lorsqu'on essaie d'y joindre une comé» die, *on n'est pas sorti avant dix heures.* » Le souper était encore dans les mœurs parisiennes, et voilà pourquoi sortir du spectacle après dix heures était une chose plus anormale que d'en sortir de nos jours après minuit.

Pour sa première représentation, le théâtre Feydeau donna le *Nozze di Dorina*, opéra de Sarti, et qui avait été déjà exécuté aux Tuileries. Mais la grande révolution marchait toujours, et, dans le cours de l'année 1792, les événements ayant amené une clôture générale des théâtres, la troupe italienne se dispersa, les chanteurs et les cantatrices repassèrent les Alpes, et la troupe française demeura seule. C'était à la fois une perte et un bénéfice; car l'expérience a prouvé que toute spéculation dramatique exigeant l'association de plusieurs genres et la réunion de plusieurs troupes, est d'avance frappée de mort.

Paul SMITH.

de Hesse. — 5. Duetto pour soprano et ténor, tiré de l'opéra *l'Enlèvement du sérail* : madame Hasselt et M. Dietz. — 6. Air de ténor du même opéra : M. Dietz. — 7. Chœur tiré de l'opéra *Othon*. — 8. Air de *la Flûte enchantée* : M. Staudigl.

IIe partie. — Romance des *Nozze di Figaro* : madame de Hasselt. — 10. Trio de *la Flûte enchantée* : madame de Hasselt, MM. Dietz et Staudigl. — 11. Air de basse, tiré de l'opéra *Othon*, *In diesen heiligen hallen* : M. Staudigl. — 12. Symphonie en *ut* majeur.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*. — Demain lundi, *le Diable amoureux*, précédé du premier acte du *Serment*.

*** Canaple a reparu lundi dernier dans *Guillaume Tell*, où il s'était déjà fait entendre une fois. Nous n'avons nul changement à signaler en cet artiste, dont la voix est bonne, mais dont la méthode a besoin d'acquérir un peu plus de distinction.

*** Un danseur et une danseuse de Pologne, M. et madame Turczynowicz, se sont essayés mercredi dans *le Diable amoureux* : ils ont dansé successivement une *Krakowiak*, une *Mazureck* et une *Mazur* : sous ces noms étranges, le public a retrouvé tout ce qu'il connaissait déjà, moins l'art et le goût. Les grosses bottes, marquant la cadence, ont surtout produit un singulier effet. La *Cracovienne* et la *Cachucha* de Fanny Elssler, le *Zapatiado*, le *Jaleo* et les *Manchegas* des danseurs espagnols avaient fait d'avance un grand tort aux danseurs polonais.

*** *La Reine de Chypre* a reparu vendredi devant une brillante et nombreuse assemblée. Madame Stoltz, Duprez et Barroilhet ont chanté avec le talent et l'ensemble qui ont si bien établi le succès de ce bel ouvrage.

*** Nous n'avons jamais douté que la direction de l'Opéra et Duprez ne finissent par s'entendre sur la question d'un nouvel engagement. Il paraît qu'en effet la négociation touche à son terme, et qu'il ne s'agit plus que de savoir si les parties contracteront pour trois ou cinq ans.

*** On annonce également que toutes les difficultés pour la mise en scène du *Prophète* sont levées, et que les répétitions du nouvel ouvrage de Meyerbeer commenceront au printemps prochain.

*** Liszt a dû quitter Paris hier. Il se rend d'abord à Weimar, et ensuite en Hollande, où il donnera des concerts avec Rubini, qui doit partir aussi dans peu de jours. De là les deux grands artistes se rendront en Allemagne et en Russie.

*** Il n'y a jusqu'ici aucune raison pour croire que M. de Bériot refuse la succession de Baillot, après l'avoir positivement acceptée. Le célèbre artiste, en quittant Paris, avait annoncé qu'il se proposait d'y revenir dans l'espace de deux ou trois semaines.

*** Un jeune professeur de chant au Conservatoire de Marseille, M. Roussel, profitant de ses vacances, était venu à Paris pour entendre et étudier les bons modèles. Jusqu'alors il n'avait travaillé sa voix que dans le registre du baryton; mais les conseils de MM. Banderali et Panseron le décidèrent à s'essayer comme ténor. M. Roussel s'est fait entendre au Conservatoire de Paris : il a chanté l'air de *Joseph* et l'*Inno di morte* du *Crociato* avec tant de sentiment et d'art, que M. Auber n'a pas hésité à lui prédire un brillant avenir, si, comme tout l'y invite, il abandonne le professorat pour la carrière théâtrale.

*** M. Albert Sowinski est de retour à Paris, après avoir donné des concerts brillants en Angleterre et en Allemagne. Au mois de décembre prochain, il est attendu à Bruxelles. Sa nouvelle symphonie y sera exécutée au concert du Conservatoire, sous la direction de M. Fétis. C'est pour la première fois que cet habile pianiste doit se faire entendre dans la capitale de la Belgique.

*** On avait annoncé que le célèbre poëte Tieck était atteint de paralysie par suite d'une congestion cérébrale. Aujourd'hui l'illustre auteur de *Shakspeare et ses contemporains* est complétement rétabli. Le roi de Prusse vient de le nommer directeur de la scène du grand Opéra à Berlin.

*** A Berlin, quelques personnes ont le projet de fonder un théâtre spécialement destiné à représenter des pièces historiques et dans un ordre chronologique. Ainsi l'on commencerait par la création du monde, le déluge, et jusqu'à nos jours. Décorations, machines, costumes, tout serait de la plus scrupuleuse exactitude. Des auteurs d'un mérite éprouvé, tels que Raupach et autres, seraient engagés à écrire des ouvrages dans lesquels la vérité historique ne pourrait être en rien altérée. Si ce projet qui, à ce qu'on espère, doit obtenir la protection du gouvernement, réussit, il offrira certainement la meilleure école pour apprendre l'histoire. Chaque pièce devra être représentée assez souvent pour que tous les savants et gens aimant les sciences puissent y assister une ou deux fois, les décorations devront être traitées avec une exactitude de temps et de localité telle, qu'on pourra à la fois connaître l'architecture et les paysages des diverses contrées du globe. Néanmoins l'exécution de ce projet, aussi louable qu'utile, présente bien encore quelques difficultés à vaincre; mais dont se sentent bien capables la patience et la persévérance allemande.

*** Une souscription est ouverte sous les auspices de la Société pour l'instruction élémentaire, pour un monument à ériger en l'honneur de M. B. Wilhem, auteur de la méthode de chant, ou tout autre hommage à rendre à sa mémoire. Les fonds seront reçus par l'agent de la Société, rue Taranne, 12.

*** Le goût de la musique se propageant de plus en plus dans toutes les classes de la société, il est tout naturel de voir se multiplier les ouvrages élémentaires destinés à faciliter l'étude de cet art, en le mettant à la portée de toutes les intelligences et de toutes les positions. C'est dans ce but que M. Laboureau vient de publier, sous le titre de *Théorie de lecture musicale*, un petit livre rédigé en forme de *questionnaire*, dans lequel les principes de la musique sont expliqués d'une manière claire et succincte. Cet ouvrage, qui se recommande encore par la modicité du prix (il ne coûte que 50 centimes), sera utile surtout dans les colléges. Les nombreux exemples, intercalés dans le texte même, sont imprimés d'après les procédés de MM. Tantenstein et Cordel, dont les efforts tendant au perfectionnement de cette branche de l'industrie ont depuis long-temps obtenu un succès complet.

*** César-Auguste Franck, un de nos jeunes pianistes et contrepointistes des plus distingués, rouvrira en novembre prochain, *quatrième année*, ses cours, 1° de piano; 2° d'harmonie théorique et pratique; 3° de contrepoint et fugue. Il n'y aura dans chaque cours que *quatre élèves pour deux heures*. On peut voir le prospectus et les conditions chez lui, rue Laffitte, 43, les mercredis de une à cinq heures.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille, 8 octobre.* — Nous sortons du grand théâtre où nous avons assisté au premier début de mademoiselle Julian. Nous sommes sous le charme de la voix la plus pure et la plus mélodieuse que nous ayons encore entendue. Le succès de mademoiselle Julian a été immense; sûreté de méthode, beauté des sons, égalité soutenue dans toute l'étendue de son registre, mademoiselle Julian possède toutes les qualités qui font les grandes chanteuses : elle a été saluée par l'enthousiasme unanime d'une salle comble. Ses débuts subséquents ne seront plus que de pure forme.

*** *Dinan, 24 septembre.* — Mademoiselle Loveday vient de donner un concert dans notre ville, où l'étude du piano est plus répandue que dans toute autre ville de Bretagne. Possédant, au point le plus élevé, le mécanisme de son instrument, mademoiselle Loveday se rit des difficultés les plus inextricables et les surmonte avec tant d'habileté qu'elle parvient, à force de talent, à faire écouter avec le plus grand plaisir, même aux personnes les plus antipathiques au piano, ces grands morceaux dont les beautés n'apparaissent le plus souvent qu'aux initiés à la science de la musique. Elle étonne par la vigueur et l'énergie de son exécution; elle éblouit par la quantité innombrable de notes qui résonnent de mille manières sous ses doigts prestigieux, et elle émeut par le charme et le sentiment dont elle sait nuancer les délicieuses productions des grands maîtres. Mademoiselle Love-

day n'est pas seulement l'une des plus admirables pianistes que notre époque ait produite, elle en est encore une des cantatrices les plus distinguées. L'excellence de sa méthode, sa vocalisation parfaite la placeraient sans aucun doute au premier rang, si la puissance de sa voix répondait toujours au sentiment exquis qui l'anime. Malheureusement il n'en est pas ainsi; l'étude incessante du piano a dû nécessairement comprimer sa poitrine et nuire aux développements d'un organe qui demande des études journalières et non interrompues. Néanmoins, si quelque chose nous a surtout émerveillés, c'est de voir réunis, dans une seule personne fort jeune, deux talents, dont un seul suffit pour absorber le travail de chaque jour de l'organisation la plus privilégiée.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On répète *Richard Cœur-de-Lion* à Covent-Garden.

*** *Bruxelles*, 8 *octobre*. — La Société philharmonique vient d'inaugurer son nouveau local par un concert, dans lequel M. et madame Ronconi et Dœhler se sont fait entendre. Parmi les nouveaux morceaux que le célèbre pianiste a exécutés, on a remarqué le grand caprice sur l'introduction du *Siége de Corinthe* et de charmantes études. A peine M. Ronconi eut-il articulé les premières mesures de *Elena da Feltre*, opéra de Mercadante, qu'on reconnut en lui l'habile chanteur. Il y a dans la manière de poser la voix, de respirer, de lier les sons entre eux, des indices qui font qu'on ne saurait s'y tromper de prime abord. La voix de M. Ronconi est un baryton d'un assez grand volume dans le médium; le timbre en est incisif, trop incisif peut-être dans certains moments; mais ce défaut, qui n'en est un peut-être que relativement à notre goût personnel, est bien racheté dans tous les cas par une émission franche et naturelle où jamais l'effort ne se fait sentir. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête est parfaitement réglé, et M. Ronconi emploie avec beaucoup d'habileté les sons de ce dernier registre. Conformément aux traditions de l'école actuelle, il ajoute peu d'ornements aux mélodies qu'il chante; mais le peu de traits qu'il fait sont exécutés avec une grande perfection. Le talent de M. Ronconi comme chanteur sérieux s'est manifesté après le duo que nous avons déjà cité, dans une romance de l'opéra *Maria di Rudenz* de Donizetti et dans un air des *Puritani*. Ensuite on a entendu le même artiste dans le duo de l'*Elisir d'Amore*; une transformation véritable s'était opérée; M. Ronconi n'est pas moins remarquable dans le chant bouffe que dans le genre grave; il a la déclamation burlesque, les lazzis musicaux et jusqu'aux grimaces des bons comiques italiens. Il a été bien secondé par madame Ronconi, cantatrice dont la voix a du charme, et chez laquelle on sent les effets d'un bon enseignement. Madame Ronconi a chanté deux duos avec son mari, et seule, une cavatine de *Lucrezia Borgia*. M. Ronconi est un petit homme blond d'une figure agréable, qui n'a rien d'italien que dans la voix. Autant on est surpris parfois d'entendre des sons grêles sortir de la poitrine d'un chanteur bâti en Hercule, autant on éprouve d'étonnement lorsqu'un homme de petite taille fait entendre, comme M. Ronconi, une voix mâle et puissante. Quand ses succès en Italie ne suffiraient pas pour le prouver, nous serions convaincus que cet artiste réunit, sous le rapport musical, toutes les qualités nécessaires pour faire un excellent chanteur de théâtre. Nous croyons assez connaître les goûts du public ordinaire de l'Opéra-Italien de Paris, pour être certains qu'il y obtiendra dès ses débuts un succès franc et décidé.

*** *Vienne*, 25 *septembre*. — La direction du théâtre impérial et royal de l'Opéra-Allemand de notre capitale vient de composer le répertoire de la prochaine saison d'hiver. On y remarque cinq opéras français, qui depuis plus de vingt ans n'ont pas été exécutés sur cette scène : ce sont la *Médée* et *les Deux Journées*, de Cherubini; *la Vestale*, de Spontini; *Joseph*, de Méhul, et *le Petit Chaperon rouge*, de Boieldieu.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 43.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 23 octobre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

DIX ANNÉES LYRIQUES EN FRANCE.

(Troisième article*.)

Le théâtre Favart et le théâtre Feydeau sont en présence, et le combat va commencer. J'ai dit quels étaient les champions qui se présentaient de part et d'autre : le fameux Clairval ne tarda pas à quitter les rangs du théâtre Favart pour prendre une retraite qu'il avait bien gagnée par trente-trois ans de service ; mais le jeune Elleviou lui succéda et combla le vide laissé par son absence. Le théâtre Feydeau s'enrichit du talent de madame Scio, cantatrice dramatique; et d'ailleurs, si Favart avait pour lui la charmante figure, l'élégance et les grâces d'Elleviou, Feydeau ne possédait-il pas en revanche la voix extraordinaire de Martin ? car il ne faut pas oublier qu'Elleviou et Martin, qui devaient se retrouver un jour et briller sur la même scène, grandirent dans des camps opposés. Elleviou, poussé par sa vocation, avait déserté l'École de médecine pour la comédie italienne; Martin, déterminé par le conseil de ses amis, avait quitté l'orchestre pour monter sur le théâtre. Ce fut M. Berton qui le premier avertit Martin du trésor qu'il avait dans le gosier : « Comment, nigaud, lui dit-il, avec une voix » pareille tu t'amuses à jouer du violon? Apprends à » chanter. — Mais je n'ai pas de maître. — Eh bien, va » trouver ton oncle Candeille, il t'en donnera un. » Martin alla trouver son oncle et lui exposa naïvement sa requête :

(*) Voir les numéros 41 et 42.



« Ah! tu veux apprendre à chanter? répondit l'oncle; » je vais t'en indiquer le moyen : mets-toi sous un hangar, et *gueule de toute ta force;* tu sauras chanter en » peu de temps. » Le mot est historique. Heureusement pour lui, Martin trouva dans la troupe italienne du *théâtre de Monsieur* des modèles et des maîtres dont les leçons lui profitèrent un peu plus que la méthode de son oncle.

1791. Le premier opéra composé pour le théâtre Feydeau fut la *Nuit espagnole*, paroles de Fievée, musique de Persuis; le second fut *Lodoïska*, paroles de Fillette Loraux, musique de Cherubini. A côté de ces deux ouvrages, dont le second est un chef-d'œuvre, figurent des opéras italiens : *Il Burbero di buon cuore*, *Il Tamburno notturno*, *Il Finto cieco*, la *Pazza per amore*, un opéra parodié sur la musique d'Haydn, et intitulé *Laurette*, des comédies en vers et en prose de Demoustiers, de Picard et autres; des vaudevilles du cousin Jacques (Beffroy de Reigny), entre autres le *Club des bonnes gens*, pièce de circonstance.

A cette attaque du théâtre Feydeau, voyons quelle fut la riposte de Favart. Je cherche d'abord les ouvrages les plus saillants, et je trouve *Paul et Virginie*, paroles de Favières, musique de Kreutzer; *Camille ou le Souterrain*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; *Guillaume Tell*, paroles de Sedaine, musique de Grétry; *Lodoïska*, paroles de Dejaure, musique de Kreutzer. Je cite en outre, et seulement pour mémoire, *Griselidis*, paroles de Desforges, musique d'un anonyme; *Bayard en Bresse*, paroles de Piis, musique de Champein; les *Deux Sentinelles*, paroles de Favières, musique de Berton; *Agnès et Olivier*, paroles de Monvel, musique de Dalayrac; *Adélaïde et Mirval*, paroles de Patrat, musique de Trial. Je passe sous silence plusieurs comédies, drames et pièces de circonstance auxquels se rattachent les noms de Fabre d'Églantine, Marsollier, Bouilly, etc.

Le total des pièces représentées dans cette année 1791 sur le théâtre Feydeau, s'élève au chiffre 21; celui des pièces jouées sur le théâtre Favart ne va qu'à 18; néanmoins l'avantage reste à ce dernier pour le nombre et la qualité des opéras nouveaux. La seule *Lodoïska*, de Cherubini, ne saurait l'emporter sur l'autre *Lodoïska*, de Kreutzer; le *Paul et Virginie*, du même; la *Camille*, de Dalayrac; le *Guillaume Tell*, de Grétry. A la vérité, l'œuvre de Cherubini renfermait le germe d'une révolution dans le style de l'opéra-comique; mais, pour être juste, il faut se rappeler que dès l'année précédente Méhul avait donné son *Euphrosine et Conradin* sur le théâtre Favart, et qu'en fait de révolution musicale l'honneur de l'initiative appartient encore au théâtre le plus ancien.

1792. Le contingent respectif des deux théâtres a diminué sous tous les rapports : celui de Favart ne se compose que de dix pièces, celui de Feydeau que de dix-sept; mais parmi les nouveautés données à Favart se trouve un chef-d'œuvre éternel, *Stratonice*, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul, entouré de plusieurs ouvrages de Grétry, Dalayrac, Berton. A ce chef-d'œuvre sérieux Feydeau n'oppose qu'une œuvre des plus bouffonnes, les *Visitandines*, paroles de Picard, musique de Devienne, qui donna encore dans cette même année les *Quiproquos*. C'était le début d'un compositeur, et ce ne fut pas le seul, car Gaveaux s'essaya dans l'*Amour filial* et le *Paria*, dont les paroles étaient de Demoustiers. Bruni, qui n'avait fait jouer qu'un ouvrage à Favart quelques années auparavant, réussit à Feydeau en y donnant l'*Officier de fortune*, sur des paroles de Patrat.

1793. Pour cette année la fortune change, et l'avantage passe du côté du théâtre Feydeau. Un nouveau compositeur et un nouveau genre s'y produisent avec un éclat extraordinaire. Lesueur, que l'église a nourri, et qui ne s'en éloigne que pour n'être pas écrasé sous ses ruines, amène avec lui un bataillon de chantres qui s'enrôlent parmi les choristes de Feydeau. Dans le nombre il y avait de fort belles voix et des éducations excellentes. Lesueur donne la *Caverne*, et les chœurs sont le principal élément du grand succès de cet ouvrage. Lesueur donne encore *Paul et Virginie;* et la lutte commencée par les deux *Lodoïska* recommence. (Plus tard Méhul la continuera en donnant aussi une *Caverne*.) *Roméo et Juliette*, paroles de Ségur, musique de Steibelt, se place glorieusement entre ces deux ouvrages. C'est encore un nouveau compositeur qui arrive au théâtre, mais son succès ne doit pas avoir de suite. Dans la foule des autres ouvrages qui ont réussi sans laisser de trace, je dois citer les *Deux Hermites* et la *Famille indigente*, paroles de Planterre, musique de Gaveaux, qui se signale par une fécondité spirituelle et gracieuse.

Au théâtre Favart je n'aperçois que deux ouvrages à mettre en ligne de compte, *Ambroise ou voilà ma journée*, paroles de Monvel, musique de Dalayrac; le *Jeune Sage et le Vieux Fou*, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul. J'y joindrai le *Congrès des rois*, comédie en trois actes, dont les paroles étaient du *citoyen* Demaillot et la musique d'un *congrès* de compositeurs nommés dans l'ordre suivant : Grétry, Méhul, Kreutzer, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Jadin, Cherubini, Trial fils, Berton et Blasius. Il y a lieu de croire que ce fut le premier exemple de ces associations lyriques que nous avons vues quelquefois se renouveler sans aucun profit pour l'art ni pour les théâtres qui ont cru devoir y recourir.

1794. Cette année ne fut pas riche en productions remarquables.

Au théâtre Favart, *Mélidore et Phrosine*, paroles d'Arnault, musique de Méhul.

Au théâtre Feydeau, *Télémaque*, paroles de Dercy, musique de Lesueur.

Parmi les petits ouvrages on distingue le *Nouveau Don Quichotte*, paroles de Boissel, musique de Champein, donné à Favart; *Claudine*, paroles de Deschamps, musique de Bruni, donné à Feydeau.

1795. Encore une année pauvre.

A Favart, la *Caverne*, paroles de Forgeot, musique de Méhul; *Alexis*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; *Adèle et Dorsan*, la *Pauvre femme*, paroles et musique des mêmes.

A Feydeau, *Elisa, ou le Voyage au Mont-Saint-Bernard*, paroles de Saint-Cy, musique de Cherubini; *Toberne*, paroles de Patrat, musique de Bruni; le *Petit Matelot*, paroles de Pigault-Lebrun, musique de Gaveaux.

1796. Année de même qualité que les deux précédentes.

A Favart, le *Secret*, paroles d'Hoffmann, musique de Solié; *Marianne*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; la *Maison isolée*, paroles et musique des mêmes.

A Feydeau, *Médée*, paroles d'Hoffmann, musique de Cherubini.

1797. Année féconde en ouvrages qui sont restés long-temps au répertoire.

A Favart, *Lisbeth*, paroles de Favières, musique de Grétry; *Gulnare*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; *Ponce de Léon*, paroles et musique de Berton; le *Major Palmer*, paroles de Pigault-Lebrun, musique de Bruni.

A Feydeau, *Léonore*, paroles de Bouilly, musique de Gaveaux; les *Comédiens ambulants*, paroles de Picard, musique de Devienne; *Sophie et Moncars*, paroles de Guy, musique de Gaveaux; le *Traité nul*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac.

De plus, à ce même théâtre de Feydeau, fut joué le *Jeune Henri*, paroles de Bouilly, musique de Méhul; la pièce entraîna la partition dans sa chute; mais l'ouverture est restée, et vaut seule plusieurs opéras.

Enfin, à ce même théâtre encore, un jeune compositeur, qui n'était connu que comme pianiste, auteur et chanteur de romances, Boïeldieu, donna son premier opéra, la *Famille suisse*, bientôt suivie du *Pari ou Monbreuil et Merville*, de l'*Heureuse nouvelle*, qui furent joués au théâtre Favart.

1798. Le retour de fécondité continue et s'accroît, mais seulement sur l'un des deux théâtres.

A Favart, le *Château de Montenero*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; l'*Opéra-Comique*, paroles de Ségur, musique de Della-Maria; le *Prisonnier*, paroles de Duval, musique de Della-Maria; la *Dot de Suzette*, paroles de Dejaure, musique de Boïeldieu; le *Trente et quarante*, paroles de Duval, musique de Tarchi; *Zoraime et Zulnar*, paroles de Saint-Just, musique de Boïeldieu; le *Jockey*, paroles d'Hoffmann, musique de Solié.

A Feydeau, l'*Hôtellerie portugaise*, musique de Cherubini; *Palma*, paroles de Lemontey, musique de Plantade.

L'étoile de ce dernier théâtre pâlit sensiblement.

1799. A Favart, *Montano et Stéphanie*, paroles de Dejaure, musique de Berton; *Adolphe et Clara*, paroles de Marsollier, musique de Dalayrac; le *Délire*, paroles de Saint-Cyr, musique de Berton; *Ariodant*, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul; *Eliska*, paroles de Favières, musique de Grétry; le *Chapitre second*, paroles de Dupaty, musique de Solié.

Le théâtre Feydeau n'a rien à mettre en parallèle avec les beaux ouvrages et les brillants succès du théâtre rival: ce qu'il donna de mieux durant cette année, ce sont des comédies de Picard, l'*Entrée dans le monde*, le *Collatéral*, les *Voisins;* encore fut-il obligé de fermer pendant quatre mois. Une nouvelle administration le rouvrit, le 15 fructidor. « On a tout à espérer, dit l'*Almanach des » spectacles*, du zèle actif et de l'intelligence du citoyen » Rézicourt, l'un des administrateurs, et nommer les » citoyennes Scio, Rolandeau, etc.; les citoyens Juliet, » Lesage, Gaveaux, Lebrun (Martin et Gavaudan avaient » émigré au théâtre Favart), c'est parler d'acteurs en » possession depuis long-temps de plaire aux connais- » seurs; un choix heureux et nombreux de nouveautés, » qui forme en ce moment le répertoire du théâtre lyri- » que, doit lui assurer le *succès* dont il jouit depuis long- » temps. »

1800. A Favart, *Beniowski*, paroles de Duval, musique de Boïeldieu; *Maison à vendre*, paroles de Duval, musique de Dalayrac; *l'Habit du chevalier de Gramont*, musique d'Eler; *Epicure*, paroles de Demoustiers, musique de Méhul et Cherubini.

A Feydeau, *les Deux journées*, paroles de Bouilly, musique de Cherubini.

Malgré le grand succès de cet admirable ouvrage, la fortune du théâtre ne se raffermit pas assez pour éviter une rechute, et l'année suivante amena une clôture nouvelle.

De son côté, le théâtre Favart, quoique supérieur à son rival par la composition de sa troupe et par la richesse de son répertoire, ne faisait pas beaucoup mieux ses affaires; une clôture était imminente, et en effet, au mois d'avril 1801, les deux théâtres avaient fermé leurs portes. C'est alors qu'on entreprit de les réunir; des négociations furent entamées, et arrivèrent à bonne fin. Un acte d'union fut signé entre les deux troupes, qui jouaient le même genre, et qui choisirent la salle Feydeau pour leur domicile commun. L'ouverture de ce théâtre eut lieu le 16 septembre 1801. Les choses marchèrent bien d'abord; mais, dès la fin de l'année, de nouveaux embarras se manifestèrent, et il fallut recourir aux emprunts. Au mois de juillet 1804, la société retourna au théâtre Favart, pour revenir l'année suivante au théâtre Feydeau, qu'elle ne quitta plus jusqu'à l'époque où, la démolition de Feydeau ayant été décidée, la salle Ventadour fut construite pour ce même Opéra-Comique, aujourd'hui revenu et fixé à Favart.

Quelle Odyssée! que de vicissitudes! Dans ce dernier article, j'examinerai les conséquences qu'il faut en tirer.

Paul SMITH.

LES VIOLONCELLISTES.

Le violoncelle est parmi les instruments ce que la voix de basse est dans l'échelle vocale; s'il n'est pas, comme le violon, audacieux, plein d'éclat et passionné; s'il n'arrive qu'à moissonner tout au plus comme un baryton ou une basse chantante la moitié des sommes énormes que recueille un Rubini ou un Paganini, il n'en impressionne pas moins profondément ses auditeurs que son heureux rival. Le violoncelle est la base, l'âme de toute harmonie, et le régulateur de cette brillante et bruyante famille instrumentale dont nous avons entrepris d'esquisser les faits et gestes. Bien entendu que ce n'est point une analyse minutieusement mécanique du violon, de la basse, de la clarinette, etc., que nous faisons ici, une histoire matérielle de tous les instruments: nous ne sommes ni luthier, ni facteur, ni même trompette de publicité, proclamant les mérites ou les défauts de tel ou tel instrument destiné à figurer à l'exposition des nombreux produits de l'industrie. Nous voulons donner un aperçu rapide sur les principaux musiciens qui se sont fait une juste et brillante réputation par leur talent d'exécution sur quelque instrument que ce soit, et sur ceux qui figurent en ce moment au premier rang; voilà tout. Nous n'ignorons pas que cette classification impartiale doit éveiller bien des susceptibilités; car, parmi toutes les classes de la société, il n'en est point qui soit plus irritable, plus intraitable et plus irréconciliable que celle des musiciens exécutants sur tout ce qui est relatif à leur talent, et par conséquent à leur amour-propre; mais qu'importe? Nous n'avons temps, volonté, ni possibilité de répondre aux lourdes,

prétentieuses, niaises et surtout obscures observations qu'ont provoquées nos articles. Si ce n'est pas pour les personnes qui nomment communément la basse un gros violon que nous écrivons, ou pour celles qui confondent les noms et le son de la clarinette avec ceux du basson, du cor anglais, avec ceux du hautbois, ce n'est pas non plus pour ces docteurs en lutherie qui ont essayé de se faire artistes sans pouvoir y réussir, et qui croient que l'avenir de l'art musical dépend du percement d'un tube sonore.

Le violoncelle vient évidemment de la basse-de-viole : c'est cet instrument contemporain du rebec, perfectionné par Amati, Steiner, Guarnerius et Stradivarius, qui est devenu la basse moderne. Celles de ce dernier auteur sont les plus estimées et les plus recherchées par les artistes et les amateurs. Le son en est puissant, large, onctueux et moins nasillard que celui de tous les autres violoncelles des plus célèbres luthiers. Le patron, sans être aussi grand que celui de quelques bonnes basses allemandes et françaises, est d'une coupe élégante et d'une forme parfaite. Le caractère et les qualités physiologiques, si l'on peut s'exprimer ainsi, de la basse ou violoncelle, ont été on ne peut mieux appréciées et définies par notre célèbre Baillot, dans la méthode de violoncelle du Conservatoire.

C'est à peu près depuis un demi-siècle que la basse est devenue voix récitante dans le grand drame instrumental qui se joue en France, en Italie, en Allemagne, et quelque peu en Angleterre. Nous diviserons en trois catégories les artistes qui se sont fait un nom dans l'art de jouer de ce noble et difficile instrument; ceux qui en ont joué, ceux qui enseignent à en jouer, et ceux qui en jouent avec plus ou moins de talent, d'après l'opinion des artistes et des amateurs.

Boccherini dans ses quintettes, Haydn dans ses quatuors, Méhul dans ses opéras, et Weber, sont les premiers qui ont chargé le mélancolique violoncelle d'interpréter toutes les sombres pensées et les douces mélancolies qu'ils avaient dans l'âme. De nos jours, M. Onslow, violoncelliste amateur, est, sous ce rapport, leur héritier direct. Ses quatuors, ses quintettes abondent en suaves et belles mélodies pour le violoncelle. Cela est tout naturel, car on éprouve un véritable et profond plaisir à faire redire ses plus intimes pensées par l'ami avec qui l'on a collaboré.

La première période de violoncellistes comprend Duport, Janson, Levasseur, Breval, Platel, de Lamarre, Romberg, les deux frères Fenzi, l'Anglais Lindley, Dragonetti, et le prince régent d'Angleterre, qui depuis fut Georges IV, et l'un des meilleurs violoncellistes de son royaume, comme Louis XVI en était le meilleur serrurier. Dans ce nombre, il n'en est guère que trois qui se soient fait une réputation européenne : Duport, Romberg et Fenzi l'aîné. Le premier resta long-temps en Prusse, et revint sous la restauration dans Paris, où il se fixa. Son jeu se distinguait par une grande légèreté d'archet, une parfaite justesse d'intonation, et un son des plus expressifs Bernard Romberg, qui est mort l'an passé, jouit d'une grande et juste renommée en France de 1800 à 1806. Il voyagea dans nos provinces à cette époque, y produisit un grand effet, et fut attaché au Conservatoire de musique en qualité de professeur de violoncelle. A la même époque, Fenzi l'aîné parcourut aussi la France, où il obtint de brillants succès par la manière audacieuse et facile avec laquelle il exécutait des concertos de violon sur son instrument. Son souvenir est éteint, car il n'a pas laissé de compositions pour le violoncelle. Sous le titre modeste d'*Essai*, Duport a écrit un excellent traité pour apprendre à jouer de cet instrument. Romberg a également publié la meilleure méthode de basse que nous ayons.

Nous citerons dans la seconde catégorie, comme violoncellistes peu militants, MM. Beaudiot et Norblin, professeurs de notre école nationale, Bohrer et Valin. Le premier a participé à la méthode du Conservatoire; il a écrit plusieurs ouvrages qui n'ont pas précisément pour but l'enseignement du violoncelle, mais qui sont d'une utilité réelle pour d'autres parties de l'art musical. Comme exécutant, il avait de la verve et de la grâce; mais son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable. M. Norblin, artiste consciencieux, patient, et tout dévoué à l'art, a toujours eu trop de timidité, ainsi que M. Valin, pour se produire en public; mais il a chargé ses nombreux élèves de prouver l'excellence de sa méthode non écrite. M. Norblin était du fameux quatuor de Baillot, ce qui n'est pas un médiocre titre à la reconnaissance des amateurs de cette manifestation musicale, et des artistes qui ne savaient ce qu'ils devaient le plus admirer de cette pure et belle musique classique, ou de la manière délicieuse dont elle était interprétée. M. Bohrer est un violoncelliste allemand dont tout Paris a pu apprécier le talent plein de vigueur et d'éclat.

Et maintenant, pour en venir aux violoncellistes de nos jours, nous sommes obligés de reconnaître, ainsi que nous l'avons reconnu pour les violonistes, que l'école de Belgique est bien près d'éclipser l'école française. Au nombre des douze ou quinze violoncellistes qui brillent maintenant dans le monde musical, il en est trois ou quatre, MM. Servais, Alexandre Batta, Franco-Mendès, et Offenbach, qui n'appartiennent point à l'école française. MM. Franchomme et Séligmann, tous deux élèves de M. Norblin, représentent dignement cette école; ils sont sortis du Conservatoire de Paris. Les autres, Allemands ou Français, sont MM. Georges Hainl, Lee, Ganz, à Berlin, Munck à Vienne, Cossmann, Garreau, Paque, Pilet, et quelques autres dont il est permis d'oublier les noms.

Servais, chef de l'école belge avec Batta, a déjà une réputation qu'on peut dire ancienne. Il a long-temps habité la Russie, Saint-Pétersbourg. Autant qu'il nous en souvient, il y a de l'ampleur dans sa manière; il chante avec expression sur son instrument, mais son intonation n'est pas très sûre, défaut assez ordinaire aux violoncellistes. Ce défaut n'est pas celui d'Alexandre Batta : son intonation est pure, vibrante, trop peut-être; il chante admirablement, mais on désirerait que ce ne fût pas toujours sur la corde *la*. Il paie un trop large tribut à la *fantaisie*, et toutes ces *fantaisies* semblent être pour lui le thème varié à l'infini d'*enfant chéri des dames* auquel on pourrait ajouter cette légère variante : *enfant gâté des dames*. Sans doute le suffrage de la plus belle moitié du genre humain est chose fort séduisante; mais par sa gravité, par son importance musicale, le violoncelle et celui qui en joue ne doivent pas trop roucouler la romance, le nocturne; il faut qu'ils ambitionnent l'approbation de l'autre sexe, qui a bien aussi quelque importance. Au reste, Batta a écrit pour son instrument de belles et sévères études que nous avons entendues, et nul mieux que lui ne comprend et ne joue la musique de Beethoven.

Franchomme peut passer à juste titre pour le chef, pour le roi de l'école française, et Séligmann est son vice-roi, ce qui ne dit pas que l'école française soit portée par ces deux artistes à la hauteur où elle devrait être. Le premier joue du violoncelle d'une manière élégante, facile, nette, mais sans inspiration, sans passion. Son style est pur, mais froid; il ne compose pas assez, et dit, par conséquent, trop souvent le même morceau : il est surtout nécessaire à celui qui se consacre à cet instrument d'être un excellent compositeur. Séligmann, quoique fort jeune, a déjà beaucoup plus écrit que son condisciple et son rival; il y a plus de poésie dans sa manière d'envisager l'art. Il chante avec beaucoup d'expression sur son instrument, il y jette toute son âme. Qu'il veille scrupuleusement à son intonation, qu'il joue un peu plus souvent sur les quatre cordes, et il se placera au premier rang.

Le jeune Hollandais, Franco-Mendès, est encore un de ces artistes convaincus, d'un mérite très distingué sur le violoncelle. Il attaque et fait résonner d'un son puissant et dramatique tous les registres de son riche instrument; il soupire l'élégie sur la seconde comme sur la troisième corde; il les fait parler toutes à la fois en arpéges ou en double corde; il écrit aussi beaucoup pour son instrument, en payant un peu trop largement tribut, comme ses confrères et ses émules, au goût des salons, qui ne s'alimente guère que d'airs variés et d'une trop servile imitation du chant rubinien.

Nous ne devons pas oublier un autre jeune violoncelliste nommé Offenbach, de l'école allemande, qui chante avec beaucoup de grâce et de sensibilité sur cet instrument. Sa scène espagnole sur le violoncelle est une jolie composition qui sort du caractère ordinaire de la musique faite pour la basse; il la dit avec beaucoup de verve et d'originalité.

Tel est le personnel, telle est la statistique des artistes qui se partagent la première place parmi les violoncellistes, parmi ceux qui se sont fait une réputation sur cet instrument tour à tour noble, touchant, majestueux, dont les chants tout empreints de mélancolie, dont les accents graves ou pleins de colère, dont la voix religieuse et consolante forment la base et les plus nobles attributs de l'art musical.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Italie.

ROBERT-LE-DIABLE.

La grande nouvelle du jour, c'est l'immense effet que produit partout *Robert-le-Diable*, qui fait son tour d'Italie après avoir, peut-on dire, fait préalablement le tour du monde, car on l'a joué depuis Wilna et le fond de la Norwége jusqu'au Brésil, jusqu'à l'île Maurice et Callicut!

Il y a deux ans environ, Florence, sous le célèbre impresario Lanari, prit l'initiative de faire entendre aux Italiens cette musique si en opposition avec ce qu'on leur compose et leur chante tous les jours. Le succès de l'œuvre se développa dans la proportion de ses représentations; à la dixième c'était un *furore*. L'œuvre de Meyerbeer tua tous les autres opéras représentés durant la saison, et il fallut toujours y revenir. Deux artistes français eurent la gloire de cette interprétation révolutionnaire, le ténor Charles Dumas, qui eut de longs succès à Bordeaux, et mademoiselle Sophie Méquillet, qu'applaudit en ce moment le Grand-Opéra parisien.

L'année suivante, Lanari dut redonner *Robert-le-Diable* aux Florentins. Ensuite l'ouvrage retentit sur plusieurs théâtres de la Toscane, partout avec un égal succès, mais un succès dont les proportions s'agrandissaient à mesure que s'accumulaient les représentations, et cela se conçoit sans être expliqué. Pourtant il y a fort à parier que tous les chanteurs n'étaient pas à la hauteur de conception nécessaire et d'interprétation de cette haute et puissante musique. La gloire de son auteur n'en est que plus grande!

Enfin, cette année, un nouvel impresario actif et entreprenant, M. Fabricci, a voulu aussi monter *Robert-le-Diable*, afin de le faire connaître à d'autres provinces italiennes où n'avaient point été les compagnies de Lanari. Trieste fut la ville choisie pour la nouvelle tentative. La compagnie ne valait pas celle avec laquelle Florence inaugura pour la première fois le chef-d'œuvre; car une seule artiste d'une distinction véritable y fut engagée, comme ce qu'on appelle vulgairement *pièce de résistance*, ou plutôt, pour parler un langage plus approprié au cas dont il s'agit, comme un *astre brillant* autour duquel devaient graviter toutes les autres étoiles. Cette prima donna fut mademoiselle Maria Corini, jeune et charmante artiste qui cache sous un pseudonyme en *i* un nom qu'on revendiquerait bien vite par delà les Alpes, si une indiscrétion le faisait entrer dans ces lignes, dépouillé du nuage de son modeste incognito.

Bref, *Robert-le-Diable* fit enfin son apparition à Trieste, et releva singulièrement les affaires de l'impresario Fabricci, un peu compromises par maint autre opéra. La Corini fit merveille, et embouchant *la trompette guerrière*, fit glorieusement résonner le succès de l'opéra transalpin. Ce fut un succès, tel que chaque soir la moitié des *appelés* furent *élus*, c'est-à-dire, pour parler moins bibliquement, que la salle fut chaque jour trop petite, quelque gigantesque qu'elle soit.

De Trieste, la compagnie fut appelée à Padoue, où avait lieu la réunion annuelle d'un concile de savants européens. Chose notable! ce fut Maria Taglioni, qui était alors à Venise, qui dansa l'acte des nonnes; plus un pas de *Diane*, où cette divinité terrestre en représenta une du vieil Olympe. Concevez-vous quelle fête et quelle solennité artistique? *Robert-le-Diable!* Maria Taglioni!! Cantatrice et danseuse, deux Maria, deux filles du Nord, faisant écrouler sous les *bravo* les voûtes d'une salle encombrée de gens enthousiastes, écoutant l'une, regardant l'autre! Maria Corini, une blonde Isabelle, à la voix d'or, ayant dans l'organe tous les artifices de cette flûte antique qui fit rendre les armes au pauvre Délon... Maria Taglioni, cette demi-déesse qui touche *quelquefois* la terre, et dont toute l'Europe a vainement tenté de couper les ailes qui l'emportent partout où on la désire, loin d'où on la regrette!

C'est ainsi que, tandis que le grave *Journal des Débats* faisait danser la sylphide à Vienne, au milieu du cortége d'ovations qui est son atmosphère habituelle, la Taglioni ravissait les savants européens rassemblés à Padoue pour entendre *Robert-le-Diable*... et pour leur concile. Avant Padoue, Vienne l'avait applaudie; après Padoue, Bologne l'applaudira ... Vous voyez que Vienne n'a rien à faire dans tout cela...... qu'à regretter que le *Journal des Débats* n'ait pas dit vrai.

Enfin, après la ville savante et universitaire des anciens tyrans, c'est Venise qui entend à son tour *Robert-le-Diable*. Venise..... une des villes d'Italie les plus chatouilleuses à l'endroit de la musique; Venise, pour laquelle Rossini, Donizetti et Mercadante ont été écrire beaucoup de leurs chefs-d'œuvre; Venise, qui a formé et usé de grands chanteurs, et qui regrette ce beau temps-là, comme bien d'autres choses; la cité des eaux enfin a vu le chef-d'œuvre transalpin envahir son théâtre, et .... Venise a applaudi; le premier soir peu, toute la fête fut pour Maria Corini, car son mérite frappe sur-le-champ. On lui jeta des *bravo*: à ne savoir où les mettre! Le second soir l'opéra gagna en faveur, le troisième il eut du succès, le quatrième il vit son baromètre monter du degré tempéré au degré chaud; puis ensuite à fureur, puis hier à fanatisme... Je ne saurais dire ce qui l'attend pour demain!

Décidément Venise est une ville de goût; elle siffle souvent. Le théâtre, quelque immense qu'il soit, est trop petit; la Taglioni n'en est cependant pas; on ne parle que de *Robert-le-Diable* et de la Corini. Voilà où en sont les choses!

L'impresario va continuer à transporter le chef-d'œuvre de ville en ville. On l'appelle je ne sais plus où, sur le passage de l'empereur d'Autriche, qui passe dans ce même lieu. Je vous

tiendrai au courant de l'Odyssée glorieuse du chevalier normand qui fait si brusquement la conquête de l'Italie musicale. En attendant, veuillez noter ce nom-là parmi les noms sur lesquels de grands espoirs se fondent pour l'art : *Maria Corini*. Dans d'autres circonstances, vos feuilles parisiennes, échos des feuilles italiennes, en ont déjà parlé avec une distinction peu commune. Aujourd'hui que la Corini popularise au-delà des Alpes un chef-d'œuvre de la scène française, elle a droit à plus que de la justice, mais aussi à de la sympathie.

Que vous dire des autres théâtres? On dit que le peu d'effet produit à Londres par Poggi, la Frezzolini, etc., nuit un peu au succès de ces artistes sur les scènes où ils reparaissent. L'engouement qui a duré quelque temps pour madame Poggi semble se calmer. Est-ce justice? Toute exagération est injuste. La Poggi-Frezzolini a un talent incontestable, mais il semble toujours que le lendemain doive être meilleur, et le lendemain n'arrive pas. Elle est encore incomplète, et c'est bien ainsi que Londres et Paris, représenté par ses correspondants, l'ont jugée. A Londres, Guasco, tenu jusque là obscur, a obtenu plus de succès que Poggi...

A Milan les choses vont sans trop d'éclat. On comptait sur Pauline Viardot Garcia pour la fin de l'automne à la Scala. Derivis, qui a fait de si notables progrès depuis son séjour en Italie, va chanter à la Scala pendant deux saisons consécutives, ce qui ne se pratique d'ordinaire que pour les artistes en grande faveur auprès du public. Vienne, qui l'a entendu trois mois ce printemps dernier, et où il a créé d'une façon si remarquable le rôle écrit pour lui dans *Linda di Chamounix* de Donizetti, a redemandé aussi l'artiste français pour la saison prochaine. Ces faits en disent plus que tous les éloges longuement formulés.

A Florence, la Maray plaît infiniment. Un accueil très distingué a été fait à la Dérancourt, à la foire de Lugo. La Dérancourt est à la tête des cantatrices *italiennes*. Elle a été demandée pour la célèbre foire de Reggio, où se trouvera aussi le contralto Ida Bertrand, autre Française applaudie partout.

Vérone fête en ce moment une des meilleures compagnies d'un impresario de haute volée, M. le comte Camillo Gritti, qui voue à l'art une belle fortune et une grande habileté spéciale. La Goggi et le ténor Pancani plaisent fort. Pour l'hiver, époque où le théâtre de Vérone est un des plus importants d'Italie (l'an passé il avait Moriani, Ronconi, etc.), le comte Gritti a engagé la Goldberg, excellente cantatrice allemande que Venise a fort goûtée; le ténor Milési et un basso français dont les journaux parlent avec de justes éloges depuis quelque temps, Mario de Lavigne. Ce jeune artiste prend, par cet engagement, un rang élevé dans l'art lyrique.

Les théâtres royaux de Naples marchent mal; tout annonce une révolution nouvelle dans leur administration. Le célèbre Barbaja sera difficilement remplacé.

Le jeune baryton Goldberg, qui a fait quelque sensation à Paris l'hiver dernier, et qui a abandonné le violon, sur lequel il était déjà d'une force remarquable, pour se vouer à la carrière du chant, où les plus beaux succès semblent l'attendre, vient d'être engagé de la façon la plus honorable par le noble impresario, M. le comte Gritti. M. Goldberg débutera sous peu, et doit chanter cet hiver au grand théâtre de Vérone, avec sa sœur, l'une des meilleures cantatrices qui soient maintenant en Italie, comme on sait. M. Goldberg débutera à Vérone dans les *Puritains*.

Mademoiselle Anna de La Grange débute ces jours-ci au théâtre de Varèse, qui, dans la saison de *villegiature*, est excellent et fort honorable. Tout présage un bon succès à cette jolie artiste, qui a immensément travaillé à Milan depuis son départ de Paris, et qui, dans peu, sera sur les plus grands théâtres.

Bruxelles, 17 *octobre*.

Depuis près d'un mois, les journaux de musique de Paris brodent alternativement sur ces deux thèmes : M. de Bériot acceptera-t-il la place de professeur de violon vacante au Conservatoire par la mort de Baillot? ne l'acceptera-t-il pas? Certes, l'offre que lui a faite M. Auber a dû le flatter; je suppose même qu'au premier moment il a été porté à l'accepter. Mais, si nous le connaissons bien, il devait finir par refuser, et il refusera. De Bériot a eu comme artiste une vie fort agitée, il a beaucoup voyagé; il a eu des succès européens; maintenant il sent le prix et le besoin du repos. Il y a deux ans, il avait pris la résolution de faire une dernière tournée, et s'était mis en route pour la Russie, où on ne l'a pas encore entendu. En passant à Vienne, il s'arrêta pour y donner un concert; le public de cette ville, passionné, comme vous savez, pour la bonne musique, fit à notre grand violoniste un accueil des plus honorables. Dans une des nombreuses maisons où il fut reçu avec distinction, il fit la connaissance d'une jeune personne à laquelle un talent de pianiste amateur fort agréable et des qualités personnelles qu'il fut à même d'apprécier l'attachèrent. Dès lors l'idée même de son voyage en Russie fut abandonnée; il revint à Bruxelles, et peu de mois après il épousa la jolie Viennoise. D'où vient qu'un projet si bien arrêté en apparence fut si promptement abandonné par lui? C'est que le principe actif lui manque aujourd'hui, et qu'avant toute chose il veut du repos, ainsi que nous le disions tout-à-l'heure.

Ajoutons, pour démontrer par quels motifs de Bériot n'ira point se fixer à Paris, que, comme toutes les âmes bien placées, il est attaché au sol natal. De Bériot est Belge de cœur; même à l'époque de ses excursions lointaines avec la grande cantatrice qui est devenue sa femme, et qui l'a été trop peu de temps, il se passait rarement plus d'une année sans qu'il vînt faire un tour en Belgique, pour embrasser sa famille et ses amis. Déjà dans ce temps il s'était fait bâtir à l'entrée d'un des faubourgs de Bruxelles une maison dans laquelle il comptait se retirer un jour. Les six années qu'il vient de passer ici ont resserré encore les liens qui l'attachaient à son pays. Il s'est fait construire et arranger, dans le goût le plus confortable, une maison où il vient de s'installer. Se décidera-t-il, même pour prendre une position honorable, mais dont, eu égard à sa fortune, les avantages matériels sont nuls, à former ailleurs un nouvel établissement? Cela est fort douteux. De Bériot ira visiter Paris, où il a des relations qu'en aucun cas il ne voudrait abandonner; mais il demeurera Belge en dépit des instances flatteuses de M. Auber, et continuera d'habiter Bruxelles. Il est probable d'ailleurs que le ministre qui a les beaux-arts dans ses attributions, voyant l'importance qu'on attache en France à mettre le célèbre artiste à la tête de l'école de violon du Conservatoire, tiendra à honneur de lui faire ici une position semblable. Des démarches en ce sens ont été faites depuis longtemps par M. Fétis; mais jusqu'ici elles avaient échoué devant cet obstacle, qui se présente si fréquemment dans les États constitutionnels lorsqu'on veut faire quelque chose pour les arts : l'insuffisance du budget. Suivant toute apparence, cependant, le budget fera un effort, par amour-propre national, et de Bériot aura au Conservatoire de Bruxelles une classe où il professera le haut enseignement du violon. C'est ainsi que l'école belge tendra de plus en plus à se substituer à l'école française, ainsi que l'a fort bien fait observer le rédacteur de l'article sur les *violonistes*, inséré dans la *Gazette musicale*. C'est ainsi que la Belgique préparera des de Bériot, des Hauman, des Vieuxtemps, des Artot futurs.

M. Mira est arrivé à Bruxelles avec Alizard et mademoiselle Lia Duport; il va donner ces jours-ci un premier concert. Il lui manquait un instrumentiste pour compléter sa troupe musicienne; mais il s'était dit qu'introduire en Belgique de la houille, du fer ou un instrumentiste, ce serait porter de l'eau à la mer; et il a préféré se pourvoir sur les lieux du soliste dont il avait besoin. Effectivement, il a pris des arrangements avec un jeune artiste, M. Demunck, qui a partagé avec Batta au Conservatoire le premier prix de violoncelle, et qui l'égale en talent.

Quelques amateurs de bonne et sérieuse musique ont assisté, il y a deux jour à une séance bien intéressante. Moschelès, venant de Hambourg et se rendant à Londres, a voulu s'arrêter quelques heures à Bruxelles pour les consacrer à M. Fétis, avec qui il entretient depuis long-temps des relations d'amitié. Dans une soirée organisée par celui-ci à l'improviste, l'habile pianiste a fait entendre quelques unes de ses dernières productions. Un des morceaux les plus intéressants a été un trio pour le piano, violon et violoncelle, dans lequel Moschelès a été secondé par de Bériot et par Demunck, le jeune artiste engagé par M. Mira. De Bériot a joué ensuite des fragments d'un de ses concertos et un duo sur des motifs de *Robert-le-Diable*, pour lequel Dœhler lui a servi de partner. Enfin, Moschelès a terminé par des études et par une de ces improvisations où il fait preuve d'un si grand savoir musical. Au milieu de tant de spécialités brillantes qui se sont créées depuis dix ans dans l'art de jouer du piano, Moschelès a conservé la sienne; il est encore le pianiste penseur par excellence. C'est évidemment de tous celui qui a le plus d'idées, celui qui allie au plus haut degré la science et l'imagination, deux choses qui ne sont pas incompatibles, quoi qu'en disent certaines personnes. Ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est que

Moschelès a su conserver toute sa fraîcheur de pensée au milieu d'occupations bien faites pour éteindre le génie et qui causent ordinairement cet effet. Depuis qu'il habite Londres, c'est-à-dire depuis plus de vingt ans, Moschelès est, non pas l'un des professeurs, mais le seul professeur de piano adopté par la *fashion*; sa clientèle se compose de tout ce que la capitale de l'Angleterre renferme de familles de haut rang. Pendant la saison, il donne des leçons depuis sept heures du matin jusqu'à dix heures du soir; il dîne souvent dans sa voiture et passe des semaines entières sans embrasser ses enfants. Il y a peu de têtes, même bien organisées, qui puissent résister à un pareil métier; il fallait que celle de Moschelès fût doublement forte. L'habile artiste a dû s'embarquer à Anvers avant-hier, et dix-huit heures après, à moins d'une tempête, il abordait aux rives de la perfide Albion.

Notre troupe d'opéra est à moitié désorganisée; mademoiselle Heinefetter a joué deux fois *Robert-le-Diable* et une fois *les Huguenots*; déjà le cours de ses représentations se trouve arrêté parce qu'elle n'a personne pour la seconder. Pour remplacer Canaple, l'administration avait engagé provisoirement Hurtaux, comme vous l'avez su; mais cet artiste, qui est fort médiocre, à la vérité, n'a pas eu d'agrément, ainsi qu'on dit en style de coulisses. La première fois qu'il s'est montré dans le rôle de *Guillaume Tell*, le public l'a froidement accueilli; dans *les Huguenots*, où il a joué ensuite le rôle de Nevers, il a été sifflé. Suivant toute apparence, il ne tentera pas une troisième épreuve. L'administration aux abois s'est alors entendue avec Incbindi pour quelques représentations; chacun a cru que c'était une excellente opération: l'événement a prouvé le contraire. C'est à ne savoir à quel saint se vouer, si l'on pouvait s'adresser à un saint quelconque lorsqu'il s'agit d'affaires de théâtre. On avait annoncé qu'Alizard avait rompu avec M. Mira pour s'attacher au spectacle de Bruxelles; cette nouvelle était dénuée de fondement. Nous demandons vainement une basse aux échos d'alentour.

Dœhler et Ronconi ont donné un second concert qui a été plus brillant encore que le premier. Ils auront, bien qu'un peu tôt, inauguré avec éclat notre saison d'hiver. (*Voir aux nouvelles étrangères.*)

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*.

*** Le nouvel engagement de Duprez avec la direction de l'Opéra a été signé samedi dernier. Sa durée doit être de cinq années.

*** *Le Vaisseau-Fantôme* sera représenté dans les premiers jours du mois prochain.

*** Poultier est revenu du Havre à Rouen, où il a obtenu un grand succès dans le rôle de Fernand de *la Favorite*.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, par extraordinaire, *Semiramide*.

*** On annonce le prochain début de mademoiselle Henriette Nissen, élève de Manuel Garcia, au Théâtre-Italien.

*** Le célèbre chanteur et acteur italien Galli, qui a laissé de si beaux souvenirs dans les rôles de Fernando de *la Gazza ladra* et d'Assur de *la Semiramide*, et qui a renoncé au théâtre, est en ce moment à Paris.

*** *Zampa* et *l'Eau merveilleuse* sont rentrés en répétition à l'Opéra-Comique.

*** Hier samedi l'église Saint-Roch était le théâtre d'une rare et touchante cérémonie. Notre illustre compositeur, M. Berton, et sa digne épouse, y célébraient le cinquantième anniversaire de leur mariage, assistés de nombreux artistes, élèves et amis. Ce qui rendait cette cérémonie encore plus remarquable, c'est que l'arrière petit-fils de M. Berton était là, et qu'ainsi quatre générations, moins la seconde que la mort a cruellement enlevée, se trouvaient en présence. Jamais le grand-maître n'avait semblé ni plus heureux ni mieux portant.

*** Un prince indien qui se trouve en ce moment à Paris, a visité cette semaine le Grand-Opéra et l'Opéra-Comique. Au Grand-Opéra, il s'est promené sur le théâtre, et en a curieusement examiné le mécanisme intérieur.

*** Un vieux proverbe dit que *dans le pays des aveugles les borgnes sont rois*: aussi ne serons-nous pas étonnés si l'Institut nomme M. A. Adam à la place du célèbre Cherubini, puisque MM. Onslow et Berlioz se sont retirés, ne croyant pas digne d'eux de concourrir avec l'auteur du *Postillon de Lonjumeau* et du *Roi d'Yvetot*.

*** Ce n'est pas M. Lumley qui s'est rendu acquéreur du Théâtre-Italien de Londres, qu'il dirige actuellement. Ce théâtre a été vendu à lord Lowther, fils aîné du marquis de Landsdown, et à M. Broadwood, fils du célèbre facteur de pianos.

*** On sait que le célèbre compositeur allemand Lachner a fait représenter à Munich un opéra intitulé *Catarina Cornaro*, dont le sujet est le même que celui de *la Reine de Chypre*, d'Halévy. Ces deux ouvrages vont être joués concurremment à Vienne. Ce sera une chose tout-à-fait neuve que de voir le même sujet traité par deux compositeurs différents, et représenté sous sa double forme alternativement sur le même théâtre.

*** M. Hector Berlioz doit se rendre bientôt à Francfort, où il va faire exécuter ses compositions.

*** M. Hallé vient de donner à Mayence deux concerts, dans lesquels cet habile pianiste a obtenu un très grand succès.

*** M. Edouard Wolff, le compositeur le plus fécond de notre époque, est de retour à Paris, après avoir séjourné quelque temps à Bruxelles, où il a écrit plusieurs ouvrages avec MM. de Bériot et Vieuxtemps.

*** Voici la liste des pianistes qui doivent visiter Bruxelles cet hiver: Liszt, Thalberg, Sowinsky, Prudent et le jeune Charles Filtsch; cet enfant, âgé de douze ans, est né à Hermannstadt, dans la Transylvanie. Il a eu pour premier maître un nommé Mittag, et s'est ainsi trouvé condisciple de Thalberg, dont plus tard il a reçu des conseils: Liszt et Chopin lui en ont également donné. Charles Filtsch compte jouer aussi à Paris cet hiver et y faire sanctionner sa renommée.

*** Les deux sœurs Milanollo obtiennent en Allemagne le même succès qu'en Belgique. Après avoir donné neuf concerts à Aix-la-Chapelle, elles sont allées à Cologne, où déjà elles en sont à leur dixième concert.

*** La direction du théâtre du Vaudeville vient d'être confiée à M. Ancelot, auteur non moins distingué que fécond, et membre de l'Académie française, dont, par une circonstance singulière, il se trouve en ce moment directeur.

*** M. Zani de Ferranti, l'un des écrivains les plus distingués de la Belgique, publie dans l'*Eclair* un travail critique fort curieux sur la *Symphonie fantastique* de M. Berlioz, exécutée dernièrement à Bruxelles sous la direction de l'auteur, dans le temple des Augustins. Voici un fragment de cet article: — « La musique instrumentale, cette musique qui, privée du secours de la parole, est obligée de recourir à des instruments plus ou moins caractéristiques, plus ou moins expressifs, pour remplacer la voix humaine, cette musique dont on ne peut individualiser les expressions, doit donc se proposer un seul sujet, un sentiment unique pour chacun de ses fragments. Eh bien, — je n'en appelle qu'aux gens de bonne foi, — cette loi esthétique n'est-elle pas observée avec un scrupule religieux dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz? Qu'exprime le *premier* mouvement, si ce n'est l'orage des passions avec ses calmes momentanés et ses recrudescences furibondes? Que peint le *deuxième* avec tant de grâce et de vérité? la joie aux mille nuances d'un bal, nuances que l'auteur a obtenues par des détails épisodiques ravissants. Le *troisième* exhale une quiétude qu'on devinerait aisément sans le secours du programme, et que le ranz pastoral nous dit assez ne pouvoir appartenir qu'aux champs et à la solitude. Le n° 4, la marche au supplice, n'a pas besoin de commentaire. Et ces accords consonnants majeurs qui éclatent inopinément au milieu de cette teinte lugubre et funéraire, et qui paraissent un contre-sens destructeur de l'unité, sont pour moi l'éclair de génie le plus lumineux. Prenez ces accords comme une espérance soudaine et infinie qui descend au cœur de ce malheureux condamné; prenez-les comme une immense bouffée d'orgueil lancée contre le ciel, peu importe; cette combinaison est une trouvaille, et cette trouvaille est du génie. Si le n° 4 n'a pas besoin de notes, le cinquième mouvement peut encore mieux s'en passer. Il faudrait n'avoir jamais lu le moindre conte fantastique pour n'avoir pas été saisi, émerveillé et littéralement suffoqué par ce mélange étonnant d'idées grandioses et bizarres, de grâce étrange et d'horrible beauté, enfin par cette ronde de sorcières se mariant aux voix caverneuses et stridentes des démons qui entourent avec un souverain mépris le *Dies iræ*. Alors, qui ne s'est

pas rappelé ces paroles de Méphistophélès dans Gœthe : « Le seigneur Mammon n'illumine-t-il pas magnifiquement son palais pour cette fête! Quel bonheur pour toi d'avoir vu ceci! » Je suis presque tenté de dire de même : « Berlioz n'a-t-il pas, par la magie de ses accords, éclairé d'une manière admirable la scène déserte du sabbat et la sauvage bacchanale des sorcières? Que je suis heureux d'avoir entendu, j'allais presque dire d'avoir vu tout cela! »

*** Un professeur de chant dont la réputation s'appuie sur le nombre de bons élèves qu'il a formés, M. Péronnet, a ouvert un cours qui se tient deux fois par semaine, et bientôt il se propose de donner de brillantes soirées, où non seulement l'on entendra l'élite des artistes, mais où de plus les élèves pourront s'exercer et acquérir un aplomb que le talent ne peut suppléer.

*** La réouverture des cours de piano de M. F. Lecouppey, professeur au Conservatoire, aura lieu le mercredi 2 novembre prochain. La théorie musicale et l'harmonie y seront enseignées accessoirement.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 18 *octobre*. — Le deuxième concert de MM. Dœhler et Ronconi, qui avait été retardé par une indisposition subite de madame Ronconi, a enfin eu lieu hier soir dans la belle salle de la Société Philharmonique. Cette soirée, la dernière que donnait le célèbre pianiste, avait attiré une assemblée assez nombreuse. Les trois morceaux qu'a exécutés M. Dœhler ont excité le plus vif enthousiasme, d'abord la Ballade et la Tarentelle, charmante composition, qui servait en quelque sorte de prélude, puis le grand caprice sur la romance de *Guido et Ginevra*, œuvre capitale où il faut admirer à la fois l'exécutant et le compositeur. Dire avec quel art le motif de la gracieuse mélodie d'Halévy est ramené constamment au milieu d'un déluge d'accords, de gammes et d'arpéges, dans lesquels l'auteur a semé à pleines mains la difficulté, est chose impossible. Et pourtant cela n'a rien été encore à côté du fameux Trille, exercice qui résume à lui seul tout ce que l'art du pianiste peut offrir de presque insurmontable par l'agilité et la vigueur qu'il exige.

*** *La Haye*, 15 *octobre*. — Mercredi dernier, à l'occasion de l'heureux mariage de S. A. R. madame la princesse Sophie des Pays-Bas avec le grand duc héréditaire de Saxe-Weimar, il y a eu au palais du roi une soirée musicale où notre célèbre compatriote, M. Jacq. Franco Mendès, violoncelle solo du roi, et le fameux violoniste Ernst ont été invités, de la part du roi, à se faire entendre. L'auguste assemblée a été ravie par le talent supérieur de ces deux grands artistes. A la fin de la soirée, S. M. le roi a fait remettre en souvenir de son contentement à M. Franco Mendès, une superbe épingle en diamants, et à M. Ernst une très belle bague en diamants.

*** *Londres*. — *Richard Cœur-de-Lion*, de Grétry vient d'être représenté à Covent-Garden avec un succès complet. On cite parmi les artistes qui se sont distingués dans l'exécution de cette belle musique, miss Rainfort, Harrisson, Leffler et Travers.

— M. Chaddox, qui a pris le théâtre d'Oxford-Street, a passé quelque temps à Paris pour y engager un corps de ballet; tant il est vrai que Paris est toujours le quartier-général des arts et de ceux qui les cultivent.

— La Société d'harmonie sacrée reprendra le cours de ses solennités pendant la saison prochaine.

— M. Jullien a engagé, pour donner des représentations à Londres, les danseurs, chanteurs et joueurs de cornemuse écossais qui ont amusé la reine au château de Taymouth. Il les amènera ensuite à Paris pendant le carnaval.

— Miss Kemble, avant de quitter le théâtre, doit se montrer encore dans *Don Giovanni* et *Il Matrimonio segreto*, les deux chefs-d'œuvre peut-être de la musique du dernier siècle. C'est couronner dignement sa belle carrière d'artiste, trop tôt bornée par un brillant mariage.

*** *Berlin*, 12 *octobre*. — Le théâtre royal du Grand-Opéra a célébré le mariage de S. A. R. la princesse Marie de Prusse avec S. A. le prince royal de Bavière par la première représentation du *Guillaume Tell* de Rossini, d'après le libretto français, tandis qu'autrefois on en substituait un autre (sous le titre d'*Andreas Hofer*), qui nécessitait de grandes modifications dans la musique. Cet opéra, ainsi rétabli dans sa forme primitive, a été accueilli avec enthousiasme, et ne cesse d'attirer la foule. Le même théâtre et le Théâtre-Italien donneront, à l'occasion de la naissance du roi Frédéric Guillaume, qui tombe le 15 courant, deux pièces pareillement empruntées à la scène française, *Richard Cœur-de-Lion* et *la Favorite*. Le principal rôle de femme, dans ce dernier opéra, sera rempli par la célèbre cantatrice, madame Dell'occa Schoberlechner, qui a été engagée pour douze représentations à notre Théâtre-Italien, où l'on annonce aussi le début d'un jeune ténor français, M. Louis Paulin, qui a déjà obtenu d'honorables succès à Trieste, à Venise, à Padoue, à Bologne.

Berlin. — L'Opéra-Italien a fait sa rentrée par *Lucrèce Borgia*. La signora Laura Assandri, prima-donna assoluta, a obtenu un triomphe complet; le repos dont elle a joui pendant l'été lui a été très avantageux; elle est plus belle que jamais, et sa voix a gagné encore en fraîcheur. *L'Elisire d'amore* a été le second opéra; mais l'insuffisance de la signora Adélaïde Pollani a fait déserter le public. *Nina pazza per amore*, de Coppola, a eu du succès, grâce à mademoiselle Assandri. Il signor Paulin Luigi (Français) a fait ses débuts dans la *Norma*, de Bellini; belle voix, bonne méthode et bon acteur; il a obtenu d'immenses applaudissements. Le public attend avec la plus vive impatience la *Favorite*, de Donizetti. La première représentation est annoncée pour la fête du roi; les rôles principaux seront remplis par la signora Laura Assandri (la favorite du public), MM. Paulin, Gardoni et Zucconi.

— M. Mendelssohn-Bartholdy vient d'arriver ici. Le premier concert d'abonnement, à Leipsick, a été dirigé par lui.

— L'académie de chant, sous la direction de M. Ronsenhagen, a annoncé cinq concerts spirituels; un nouvel oratorio de Spohr en fait partie.

Leipzick. — La *Reine de Chypre*, de Halévy, est devenue l'opéra de prédilection. Trois représentations ont eu lieu en huit jours; le succès est comme du temps de la *Juive* et de la *Muette de Portici*, où l'enthousiasme était à son comble.

*** *Breslaw*. — Madame Schrœder-Devrient a joué avec le plus grand succès dans *Roméo et Juliette*, dans *Barbe bleue* et dans *Fidelio*. Elle vient, dit-on, de contracter un engagement avec le théâtre de Berlin.

*** *Weimar*. — Le théâtre de la cour célébrera le mariage du prince héréditaire par la première représentation de *Guido et Ginevra*, d'Halévy. M. Liszt, qui a été décoré du *Faucon blanc*, est invité pour les fêtes qui se donnent en l'honneur de ce mariage.

*** *Berchtesgaden* (Tyrol). — La cour de Munich a passé la plus grande partie de l'été ici, avec l'impératrice d'Autriche, la duchesse de Modène et Marie-Louise. La saison a été brillante, et embellie par le talent de mademoiselle Cathirka de Dietz, pianiste de la reine, qui est estimée autant par son caractère que par son ravissant talent. Dans un des derniers concerts de la cour, elle a joué *le Rêve*, de Kalkbrenner, *le Roi des Aulnes*, de Schubert, et la fantaisie de Liszt sur *Robert*. L'impératrice, après avoir beaucoup applaudi, ne pouvait concevoir qu'une aussi petite main pût exécuter les plus grandes difficultés avec une si grande aisance, et dans son enthousiasme elle a ôté un magnifique bracelet en rubis pour l'attacher elle-même au bras de mademoiselle Cathinka de Dietz. On nous assure que cette brillante artiste doit se rendre avec la cour aux fêtes de mariage à Munich; mais qu'elle retournera à Paris vers le commencement de novembre.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 44.**

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. **G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST** (professeur de composition au Conservatoire), **BERTON** (de l'Institut), **BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS** père (maître de chapelle du roi des Belges), **ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER**, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 30 octobre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALÉVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

MM. les Abonnés recevront avec le prochain Numéro :

LES FANTASTIQUES,
Valses nouvelles
DE J. STRAUSS.
(Propriété de la **Gazette musicale.**)

Ils recevront le 15 novembre,

2^E KEEPSAKE DES PIANISTES,
CONTENANT

1. **Mazurka**; par **Chopin**.
2. **Un Jour d'Été**, andante; par **J.-B. Cramer**.
3. **Pensée fugitive**; par **Ch. Czerni**.
4. **Adieu**, de **Schubert**; transcrit par **Doehler**.
5. **Impromptu**; de **Henselt**.
6. **Églogue**; par **St. Heller**.
7. **Canzone napolitana**, notturno; par **Fr. Liszt**.
8. **Air d'Oberon**, de **Weber**; transcrit par **Kullak**.
9. **Étude**; par **Mendelssohn**.
10. **Romance**, de **Guedron** (musique ancienne); transcrit par **A. Méreaux**.
11. **L'Aérienne**, valse; par **Rosellen**.
12. **Mélodie de A. Schimon**.
13. **La Tempête**, étude de concert; par **Schachner**.
14. **Romance sans paroles**; par **S. Thalberg**.
15. **Nocturne**; par **E. Wolff**.

le 1er décembre,

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.
MM.
Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

le 1er janvier,

ALBUM DE CHANT.

SOMMAIRE. Dix années lyriques en France (quatrième et dernier article); par **PAUL SMITH**. — Les artistes d'autrefois et les artistes d'aujourd'hui; par **ÉDOUARD FÉTIS**. — Nouvelles. — Annonces.

DIX ANNÉES LYRIQUES EN FRANCE.

(Quatrième et dernier article.*)

Maintenant que nous avons examiné les faits en détail, résumons-nous, et tâchons de déterminer ce qu'a produit la concurrence.

Pendant les dix années de son existence indépendante, le théâtre Feydeau donna environ 216 ouvrages, dont 38 ou 40 opéras italiens ou pièces traduites, 50 comédies et drames; restent donc à peu près 108 opéras ou vaudevilles. Mettons 10 opéras par chaque année; c'est en moyenne le maximum auquel un théâtre lyrique peut arriver.

Pendant ces mêmes dix années, plus de quarante compositeurs, dont plusieurs n'avaient pas encore travaillé pour la scène, firent jouer des ouvrages sur le théâtre Feydeau. Voulez-vous savoir dans quelle proportion? Dalayrac seul en fit jouer plus de 25, Gaveaux 17, Solie 11, Méhul 10, Devienne 10, Bruni 9, Jadin 9, Grétry 8, Berton 8, Cherubini 8, Kreutzer 8, Boïeldieu 7, Plantade 6, Persuis 5, Lesueur 4, Tarchi 4, Champein 3.

(*) Voir les numéros 41, 42 et 43.

Voici les noms des autres compositeurs plus ou moins célèbres, plus ou moins obscurs, qui parvinrent encore de temps en temps à l'honneur de la représentation : Philidor, Della Maria, Steibelt, Lemoine, Gresnick, Parenti, Trial fils, Désaugiers père et fils, Lebrun, Porta, Fay, Mengozzi, Deshayes, Pradères, Ladurner, Lélu, Blasius, Eler, Scio, Lemière, Beffroy de Reigny, autrement dit le cousin Jacques.

Ainsi, vous le voyez, c'est l'un des compositeurs les plus anciens, l'un de ceux dont la réputation s'appuyait sur le plus grand nombre de succès, qui profita le plus largement des avantages offerts par le nouveau théâtre. Ce théâtre néanmoins rendit à l'art un immense service, en accueillant des hommes nouveaux, qui s'élevèrent plus tard au rang des maîtres, et en ouvrant une carrière plus large à des maîtres déjà formés, pour qui le terrain du vieil Opéra-Comique était un champ trop étroit. C'est à Feydeau que débuta Lesueur, et tant que ce théâtre exista, il lui demeura exclusivement fidèle. Cherubini suivit l'exemple de Lesueur, lui qui avait fait ses premières armes à l'Académie royale de musique et au Théâtre-Italien. Tous deux créèrent un genre lyrique, dont on n'avait pas encore l'idée, tant pour l'élévation et la sévérité du style que pour l'emploi des masses chorales et aussi pour la magnificence de la mise en scène. *Lodoïska, la Caverne, Télémaque, Médée, Elisa, ou le Voyage au mont Saint-Bernard* furent montés à grands frais et avec un appareil de décors extraordinaire. Pour le *Mont Saint-Bernard*, Degotti avait peint un admirable décor, représentant les glaciers : tout le théâtre était couvert de *praticables*, qui s'avançaient presque jusqu'à la rampe. Un mulet, sorti des écuries de Franconi, parcourait tous les sentiers du mont et en atteignait le dernier pic ; alors c'étaient des bravos et des transports dans toute la salle! Il arriva qu'un jour, le mulet se laissa choir du sommet de la montagne ; mais le hasard permit que ni la bête ni son cavalier ne se fissent le moindre mal. *Roméo et Juliette*, de Steibelt, fut monté avec le même éclat, et obtint un succès tel qu'après deux cents représentations on avait encore de la peine à se placer dans la salle.

A côté de ces trois compositeurs, dont le génie ne se développa que sur le nouveau théâtre, il y en eut trois autres d'un ordre bien inférieur, dont le talent y prit l'essor dans plusieurs ouvrages très heureux et très agréables; ce sont : Devienne, Bruni et Gaveaux. Petite musique, diraient avec raison les savants de notre époque, à propos des *Visitandines*, de *Toberne*, de *l'Amour filial*. Eh! oui certainement, petite musique, mais aussi, convenez-en, musique spirituelle, musique disant quelque chose et toujours d'accord avec les paroles; musique chantante, que l'on retenait à l'instant même et qu'on répétait partout. Tous nos jeunes lauréats ont une facture beaucoup plus riche, beaucoup plus large, beaucoup plus laborieuse que ces petits musiciens; ce qui leur manque, c'est l'originalité, c'est l'expression, ce sont les idées. Ils savent très bien faire parler en même temps toutes les voix de l'orchestre ; mais quant à celles qui chantent sur le théâtre, ils ne leur font rien dire, ou peu s'en faut. Leurs partitions passent comme l'ombre, et ne laissent pas même derrière elle un pont-neuf.

Le théâtre Feydeau donna donc à la France de nouveaux compositeurs, une nouvelle école, un nouveau genre ; il lui donna aussi de nouveaux acteurs : Martin, Juliet, Lesage, Gavaudan, Gaveaux, madame Scio, devinrent les principales colonnes des deux théâtres réunis. La troupe de l'ancien Opéra-Comique se recomposa presque tout entière des éléments de celle du nouveau. Les troupes anciennes, comme les vieilles nations, ont besoin de se retremper, de se rajeunir, et c'est une chose remarquable qu'en général la troupe des seconds théâtres finit par absorber celle des premiers.

Voilà ce que la concurrence produisit ; voilà ses résultats avantageux et glorieux tout ensemble; mais, après l'avoir envisagée du beau côté, il est juste d'en considérer le revers. Le reproche le plus sérieux qu'on lui adresse, c'est qu'elle ne put durer, c'est qu'elle entraîna la ruine des deux théâtres chargés de la soutenir. En effet, j'ai décrit un combat au bout duquel les deux adversaires restèrent gisants sur la place; et pendant la lutte ils avaient été forcés de s'arrêter plusieurs fois pour reprendre haleine, épuisés qu'ils étaient par les blessures qu'ils se faisaient réciproquement. Faut-il en conclure que l'existence simultanée de deux théâtres lyriques, fondés sur les mêmes bases, est impossible à Paris, et que le public ne suffit pas à les défrayer?

Un autre grief que j'ai contre cette concurrence, à certains égards si productive, c'est qu'en fait de génie musical elle légua peu de chose à l'avenir. Il semblerait que la lice étant ouverte à tout le monde, que les jeunes compositeurs trouvant toutes les avenues faciles, plusieurs grands musiciens eussent dû éclore, et affranchir leur patrie du tribut qu'elle payait depuis long-temps à l'étranger. C'est le contraire qui arriva. Des jeunes compositeurs qui s'essayèrent pendant la concurrence (j'en excepte les Cherubini, les Méhul, les Berton, qui s'étaient fait connaître auparavant), un seul devait enrichir d'un brillant rayon l'auréole de la musique française. Ce jeune compositeur, c'était Boïeldieu, dont les débuts, par parenthèse, ne promirent pas tout ce qu'il était destiné à tenir. Nicolo, qui n'était pas Français, ne donna son premier ouvrage qu'après la réunion des deux théâtres. Ainsi, quand la concurrence avait commencé, sept ou huit compositeurs de premier ordre s'étaient trouvés prêts à se disputer la palme; quand la concurrence finit, il ne s'en trouva que deux nouveaux en état de descendre dans l'arène, et sur ces deux il y en avait un que la concurrence n'avait pas formé : nul doute que Boïeldieu ne se fût formé sans elle. Cela prouve que l'enfantement des hommes supérieurs tient à d'autres causes que celles qu'on leur assigne le plus souvent, et que la faveur des circonstances ne leur est pas indispensable. Le bon grain germe et mûrit dans les plus mauvaises terres, le mauvais s'étiole et se dessèche dans les meilleures.

J'ai interrogé froidement la statistique : j'ai tiré du passé toutes les lumières qui pouvaient en rejaillir sur le présent.

> Mais l'exemple souvent n'est qu'un miroir trompeur,
> Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées
> N'est pas toujours écrit dans les choses passées,
> Quelquefois l'un se brise où l'autre s'est sauvé,
> Et par où l'un périt, l'autre s'est conservé.

Je suis tout-à-fait de l'avis du grand Corneille : aussi je ne prétends nullement imposer à titre d'axiomes les enseignements que j'ai recueillis dans l'étude de nos dix années lyriques. Je sais le compte qu'il faut tenir de la différence des temps, des éducations, du goût général, et je me garderai bien d'affirmer qu'à tout jamais deux

théâtres d'opéra-comique établis à Paris, soient condamnés fatalement à périr l'un par l'autre.

On se plaint de la disette des compositeurs dramatiques; et les jeunes musiciens que l'Institut couronne chaque année se plaignent de n'avoir pas assez d'espace pour s'essayer, pour déployer leurs ailes, et pour savoir eux-mêmes jusqu'où ils peuvent voler. Ils demandent instamment l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique, et leur demande rencontre beaucoup d'échos, beaucoup d'appuis. Je suppose qu'un la leur accorde : est-il certain que tous les sujets de plainte disparaissent ? N'est-il pas aussi bien imprudent, bien dangereux, de couronner un musicien tous les douze mois, de lancer tous les douze mois un musicien dans une carrière qui aura toujours des limites trop resserrées pour que, tous les douze mois, il y ait une place à y prendre ?

Le prix décerné par l'Institut est une enseigne souvent douteuse, que l'Institut lui-même n'oserait garantir. Le docte aréopage couronne des espérances encore bien plus que des talents. Or, nous savons tous ce que c'est que des espérances ! Sur vingt lauréats, il est impossible de trouver, je ne dirai pas dix hommes de génie, mais seulement dix musiciens capables de se créer une position au théâtre. Que voulez-vous que devienne le reste? Voilà des jeunes gens que vous avez couronnés, qui sont partis pour Rome le cœur joyeux, le regard fier, montrant leur couronne à tout venant, et s'écriant avec leur brevet en poche : *Ed io anche son maestro!* Les voilà qui reviennent, comptant sur leur génie, comptant sur vos promesses, et de toute façon comptant sans leur hôte. Leur génie est absent; vos promesses se sont évanouies; et malheureusement le prix leur reste, ce prix malencontreux, ce prix cruel, qui les oblige à obtenir de grands succès au théâtre, ou à dire pourquoi ! Le pourquoi, suivant eux, c'est que les directeurs n'ont pas foi en leur verve; c'est qu'un ou deux théâtres lyriques ne suffisent pas. Mais savez-vous combien il faudrait de théâtres pour fournir du travail, de l'argent, de la gloire à vingt lauréats ? Savez-vous à combien de compositeurs un théâtre peut procurer le pain quotidien ? A quatre ou cinq, tout au plus. L'Opéra Comique paie annuellement cent mille francs de droits d'auteurs : divisez la somme en deux portions, moitié pour les auteurs de paroles, moitié pour les musiciens. Des cinquante mille francs alloués à ces derniers, le compositeur en vogue en prend vingt-cinq; celui qui vient après lui, douze ou quinze; les trois autres se partagent le surplus.

Et encore si la cantate de l'Institut était la seule voie par laquelle on parvînt au théâtre ! S'il y avait défense expresse d'y aborder par des sentiers détournés, tels que la symphonie, la musique d'église, la musique de chambre, la romance, le vaudeville ! Si les étrangers étaient mis hors de concours ! Mais tout cela n'est pas et ne saurait être. Il est donc évident que les pauvres lauréats de l'Institut, harcelés, coudoyés, traqués de toutes parts, auront toujours des peines incroyables à se faire connaître, à exister, et qu'ils se plaindront éternellement.

Est-ce une raison pour leur refuser la satisfaction qu'ils sollicitent et qu'on leur a souvent promise ? Non, sans doute; et s'il se présente une combinaison raisonnable qui ait pour but de venir en aide à de braves jeunes gens dans l'embarras, il faut l'accueillir, l'encourager. Mais ici nous touchons un autre intérêt : nous n'avons vu que celui des jeunes musiciens, sans songer à celui des directeurs de théâtre et des directeurs privilégiés ! Ceux-ci se récrient à leur tour et nous disent : « Si vous créez un » théâtre nouveau, vous nous prenez quatre ou cinq » cent mille francs de recettes. Nous ne faisons pas déjà » de trop brillantes affaires; avec quatre ou cinq cent » mille francs de moins notre ruine est infaillible ! Pour » assurer l'existence de quelques musiciens, vous com» promettez douze ou quinze théâtres ! »

Je l'avouerai, la question me paraît grave, et d'autant plus que sur ce point encore les précédents varient : la république l'avait tranchée dans le sens de la liberté illimitée, l'empire dans le sens du privilége absolu. Nous vivons sous un régime mixte; nous avons des priviléges, mais nous en avons beaucoup : celui du troisième théâtre lyrique serait-il la goutte d'eau qui fait déborder le vase ? Qui pourrait le dire et qui le sait ?
Beaucoup de gens le croient et l'affirment : l'expérience seule pourrait le démontrer.

Paul Smith.

LES ARTISTES D'AUTREFOIS ET LES ARTISTES D'AUJOURD'HUI.

« Les vieilles villes s'en vont, » s'est écrié un poëte illustre, dans un accès de noble enthousiasme pour les raretés archéologiques léguées par les siècles passés. Disons de notre côté : « les vrais artistes s'en vont, ils s'en sont allés ! » Le temps est loin de nous où un homme exclusivement voué au culte de ses pensées, un homme qui se considérait comme chargé d'une mission sainte, et qui marchait dans son chemin, dégagé de toute préoccupation d'intérêt matériel, avait seul le droit de se dire artiste. Les choses ont bien changé depuis lors. Aujourd'hui c'est le contraire qui a lieu : un artiste, ou du moins celui auquel on donne ce nom, ne songe qu'à sa fortune, et n'accorde qu'une attention secondaire aux travaux qui doivent lui procurer la position qu'il envie. L'art, qui était le but, est devenu un moyen. C'est un grand mal, à notre gré. Nous ne prétendons pas sacrifier, de parti pris, le présent au passé, et prouver qu'il ne se fait rien de bon au temps où nous vivons. Nous savons que des productions d'un rare mérite ont vu le jour en notre siècle; mais ce que nous croyons être en mesure de prouver, et ce qui cause nos regrets, c'est que les artistes se sont dépoétisés, et que rien ne les distingue plus du commun des hommes. Quelques exemples nous feront mieux comprendre.

Jean-Sébastien Bach est demeuré quarante ans au service de petits princes de l'Allemagne, sans autre ambition que celle de cultiver pour lui-même un art qu'il aimait avec désintéressement. Non seulement il ne rechercha point les faveurs de la fortune, mais le soin de sa renommée ne le préoccupa jamais. Un petit nombre de ses compositions fut publié de son vivant; la plupart des morceaux qui forment la volumineuse collection de ses œuvres n'ont été imprimés qu'après sa mort, et l'on a encore de lui beaucoup d'ouvrages importants demeurés manuscrits. Lorsqu'il avait composé quelque recueil de fantaisies ou de fugues dont il était satisfait, il lui suffisait de le faire entendre à des amis qu'il regardait comme de bons juges, et de recueillir leurs suffrages. Il en plaçait alors le manuscrit dans sa bibliothèque, sans concevoir la pensée de s'en faire un titre à l'estime de ses contemporains, sans prendre souci du rang que lui assignerait la postérité. Lorsqu'il mourut, on trouva chez lui des ar-

moires remplies de symphonies, d'oratorio, de fugues, de sonates qui auraient suffi pour faire la réputation de vingt compositeurs, et dont l'existence n'avait été connue que de quelques amis intimes. Souvent il lui arriva de faire présent à un de ses élèves du morceau qu'il venait d'achever, sans en conserver de copie pour lui-même, et sans inscrire son nom sur ce seul manuscrit, en sorte qu'un grand nombre de pièces dues à sa plume féconde s'est sans doute perdu. Tel musicien de nos jours a tiré plus de profit d'un cahier de contredanses que Jean-Sébastien Bach n'en eut jamais de ses immortels ouvrages. Il fallait bien que ce fût pour l'art et pour son propre goût que ce grand homme composât, puisque des travaux suivis avec tant d'ardeur et de conscience ne lui valurent ni position brillante, ni décorations, ni fortune, toutes choses qu'on estime fort en notre temps, et qu'on place bien au-dessus des vains plaisirs d'une conscience satisfaite. Bach est le type des artistes d'autrefois.

Mozart aussi était un de ces hommes rares à toutes les époques, mais introuvables peut-être à la nôtre, qui faisaient de l'art une religion, et de leur profession un sacerdoce. Après de brillants succès obtenus en Italie, il essaya d'entrer au service de l'électeur de Bavière, ne demandant qu'un traitement de 500 florins (environ 1050 fr.) pour composer quatre opéras par an, et pour jouer tous les jours dans les concerts de la cour. Ses offres furent refusées sous prétexte qu'il ne s'était pas fait encore un nom suffisant pour mériter ce modeste emploi. A Paris, il se félicita d'avoir trouvé une écolière assez généreuse pour lui donner *trois louis d'or* pour douze leçons. La partition de *l'Enlèvement du Sérail* ne fut payée que cinquante ducats au célèbre artiste, et l'empereur Joseph II crut faire assez pour lui en lui accordant une pension de 800 florins, avec le titre de compositeur de sa cour. Et plus tard, quand le roi de Prusse lui offrit un traitement de 3,000 écus (11,250 fr.) pour l'attirer à Berlin, il refusa en disant qu'il ne pouvait quitter *son bon empereur*. Il ne recueillit guère que des critiques pour son admirable partition de *Don Juan*, dont l'immense mérite ne fut apprécié qu'après sa mort. Ce fut au milieu des embarras d'une position toujours gênée, en courant de ville en ville pour donner des concerts dont le produit devait combler le déficit laissé dans son budget par le manque de générosité des princes au service desquels il appartenait, qu'il a écrit les nombreuses productions où brille son génie. Mozart est mort à trente-cinq ans, laissant peu de fortune, mais d'immortels ouvrages et un nom impérissable. Si, en dépit de ses courageux efforts, il lui fut impossible de se mettre dans une situation aisée, beaucoup d'autres s'enrichirent de l'exploitation de ses idées. A la vérité, ceux-ci vivront ignorés dans l'avenir, tandis que les musiciens instruits de tous les temps se découvriront au seul nom de Mozart. Les artistes d'autrefois trouvaient qu'il y avait en cela compensation.

On aurait tort de conclure de ce qui précède, que les artistes soient, suivant nous, d'autant plus illustres après leur mort qu'ils ont été plus persécutés de leur vivant, et que pour les rendre plus intéressants il faille les laisser mourir de faim. Telle n'est pas notre pensée. Autant que personne, nous regrettons que des hommes auxquels la nature avait donné de riches et puissantes organisations aient eu à lutter contre les atteintes de l'infortune; mais il y a loin, il y a trop loin, de cet état de choses à celui dont l'existence des artistes du XIXe siècle nous offre le spectacle.

Un compositeur de l'époque actuelle n'écrit pas ses partitions, il faut bien le reconnaître, avec la volonté d'ajouter sa pierre au vaste édifice de l'art, ou dans la perspective d'une renommée souvent tardive. Ce qu'il a en vue, c'est de se créer un revenu au moyen duquel il se procure le plus grand nombre possible de jouissances matérielles. Nous ne craignons pas de le dire cependant, son lot naturel n'est pas celui-là. L'artiste qui cherche des émotions en dehors de la musique, de la peinture ou de la statuaire, n'importe la carrière qu'il suit, manque à sa destination. Que fera-t-il de la fortune, à supposer qu'il devienne riche de bonne heure? Cherchera-t-il à goûter les plaisirs inventés pour occuper les loisirs des gens désœuvrés? Mais alors il cesse d'être artiste. Celui qui a vraiment une mission, et qui veut la remplir, n'a pas trop de toute sa vie, en la consacrant à ses travaux, pour réaliser les plans que lui fournit son imagination. Dès lors, les richesses que nous lui supposons ne lui servent de rien.

Rossini a commencé par s'abandonner à cette vie poétique et insoucieuse des artistes d'autrefois, quand sa verve facile s'épanchait en flots de mélodie. A cette époque où le jeune maëstro faisait vivre tous les théâtres d'Italie, et où il vendait pour douze cents francs des partitions telles que celle du *Barbier de Séville*, il était dans toute la force et dans toute l'indépendance de son génie. Plus tard il fit fortune; ce ne fut plus le même homme. Ses productions devinrent rares, et son imagination sembla n'être plus aussi libre. Le succès d'un de ses ouvrages n'ayant pas répondu à son attente, il en prit de l'humeur, et cessa d'écrire en se disant : « Je suis riche, qu'ai-je besoin de m'exposer aux jugements capricieux du public? » S'il n'avait connu que l'existence modeste des artistes d'autrefois, il aurait peut-être encore produit vingt chefs-d'œuvre. L'argent l'a absorbé.

Il n'est pas si facile qu'on se l'imagine d'abord de dépenser un revenu considérable; il faut qu'on s'en occupe sérieusement, et les soins que donne la direction d'une fortune sont incompatibles avec les travaux de l'artiste. Ce n'est pas trop de la vie tout entière consacrée à leurs méditations et à l'exécution des plans qu'ils ont conçus, pour que le poëte, le peintre, le musicien jouent consciencieusement leurs rôles sur le vaste théâtre du monde.

Un artiste, de nos jours, veut vivre en grand seigneur. Habiter un appartement somptueusement meublé, se faire voiturer dans un équipage décoré, sinon de ses armes, du moins de son chiffre, avoir des laquais galonnés dans son antichambre, voilà les objets de son ambition. Cependant, le temps qu'il passe à monter son cheval anglais, à donner des ordres à son chef, à surveiller ses domestiques est perdu pour ses travaux. Cet état de choses lui crée des obligations de société qui n'existaient pas jadis pour les hommes de son rang; il donne des fêtes et va dans le monde. Ce n'est pas encore tout : non seulement il prétend être riche, mais il aspire à des distinctions d'une autre espèce. Il veut des décorations, et s'épuise en démarches auprès des personnes qui peuvent les lui faire obtenir par leur influence. Un fauteuil académique lui fait également envie, et il ne néglige rien pour réunir les suffrages de ses futurs collègues.

Comment se font, au milieu de ces préoccupations diverses, les opéras, les symphonies, les oratorios, ces

grandes compositions qui demandent à être méditées? Elles se fabriquent à la hâte, et avec le degré d'attention que méritent des choses d'une importance médiocre. Jadis un compositeur avait la bonhomie d'attendre l'heure de l'inspiration; au lieu d'accepter la première idée musicale qui s'offrait à son imagination, il était difficile et choisissait entre plusieurs. Il travaillait lentement, mais il travaillait toujours, et finissait par produire un grand nombre d'ouvrages. Les artistes d'aujourd'hui ne peuvent être féconds qu'à la condition d'écrire avec rapidité. Qu'arrive-t-il? C'est que peu à peu on a abandonné les formes sérieuses pour adopter celles qui se traitent sans façons. Plus que jamais on compose des partitions d'opéras, parce que la musique dramatique est celle qui rapporte le plus d'écus sonnants; on les fait en cinq actes, en considération du chiffre des droits d'auteur, qui augmente à mesure que le génie ou que l'esprit de calcul du compositeur s'élève à des proportions plus considérables. Mais on ne publie plus guère de symphonies, par la raison que ce genre est peu productif, et l'on néglige absolument l'oratorio, duquel on ne recueillerait que de la gloire, monnaie creuse dont les maîtres du jour ne sont plus disposés à se payer. L'air varié a remplacé le concerto parce qu'il se fait à moins de frais, et la romance à la cantate, qui demandait plus de soin et plus de réflexion.

Il y a encore eu de notre temps des artistes d'autrefois : Beethoven était bien certainement un des penseurs profonds et indépendants que nous désignons ainsi; mais le nombre en devient tous les jours plus rare, surtout dans les grands centres de population. Est-il possible de se figurer l'auteur de *Fidelio* transplanté au beau milieu de Paris ou de Londres, façonné aux habitudes que les conventions de la société actuelle imposent dans ces deux capitales, et produisant, telles que nous les connaissons, ses admirables symphonies? On sait comment travaillait Beethoven. Détestant le bruit des grandes villes, il passait une partie de l'année dans le joli village de Baden, à deux lieues de Vienne. Quand le démon de la composition le tourmentait, il sortait de chez lui et marchait à grands pas une partie du jour, cherchant les lieux les plus pittoresques et les plus solitaires. C'est durant ces longues promenades qu'il concevait le plan d'une symphonie entière, avant d'en écrire la première phrase. Beethoven avait pour les visites à faire ou à recevoir une aversion insurmontable; tout homme qui cherchait à le voir devenait par cela même son ennemi. Il est incontestable que la sauvage indépendance de son caractère s'est peinte dans sa musique. Peut-on se représenter ce même artiste sollicitant à Paris les poëtes d'opéras pour obtenir un *scenario*, les directeurs de spectacles pour le faire représenter, et les membres de l'Académie des beaux-arts pour entrer à l'Institut? Beethoven, à Paris, n'aurait composé ni la symphonie en *ut* mineur, ni la *Symphonie héroïque*, ni *Fidelio*.

Un chanteur d'autrefois se préparait par de longues études à une carrière qui devait avoir de la durée, si le succès couronnait ses efforts. En apprenant à avoir de la voix, il apprenait à la conserver. Il s'occupait plus de son art que de la manière de l'exploiter. C'est le contraire aujourd'hui. Faire fortune était une pensée qui ne venait pas à un artiste de théâtre. Il lui suffisait de s'assurer, pour un avenir éloigné, une retraite honorable, mais modeste. Le chanteur d'aujourd'hui ne voit pas pourquoi il irait le jour à pied comme un simple mortel, lui qui se montre le soir sous l'habit d'un héros, tandis que le compositeur brûle le pavé sous les roues de son équipage. Lorsqu'un chanteur obtenait un congé, c'était le plus souvent pour rétablir par un repos nécessaire sa voix fatiguée. Aujourd'hui on connaît trop bien la valeur du temps pour l'employer ainsi. Le temps est un capital qui ne doit pas demeurer improductif, et qu'on tient dans une activité de circulation continuelle pour qu'il rapporte le plus gros intérêt possible. Quand les artistes de théâtre prennent un de ces congés multipliés qu'ils ne manquent jamais de stipuler dans leur engagement, c'est pour aller exploiter en province ou à l'étranger leur talent et leur réputation. Ils courent alors de ville en ville, répétant le matin, jouant le soir, et se fatiguant si bien à ce rude métier, que lorsqu'ils reviennent se mettre à la disposition de leur directeur ils sont positivement exténués. A vivre ainsi, on ne vit pas long-temps, pour la scène bien entendu, mais on fait fortune, et c'est là le but. On n'a pas le temps, à la vérité, de donner à son talent la profondeur qui ne s'acquiert que par la réflexion et par de constantes études; mais réfléchir, étudier, qu'est-ce que cela rapporte en France, sous et deniers? On s'est fait artiste parce qu'on devient riche plus vite que dans le commerce, sans courir les mêmes chances, et sans avoir besoin d'avancer un capital. Il importe donc, sous peine d'être dupe, qu'on tire de son industrie tout ce qu'elle peut produire. Peut-être est-ce bien raisonné.

Lorsqu'un artiste était parvenu à une grande habileté dans l'exécution instrumentale sur le piano, sur le violon, etc., lorsqu'il avait fondé sa réputation dans une grande capitale, il entreprenait de temps en temps un voyage en province pour se faire entendre dans des concerts que les amateurs des villes où il devait s'arrêter organisaient d'avance à son bénéfice. Après avoir suivi ainsi un itinéraire qui n'était jamais fort étendu, il revenait aux occupations d'une vie sédentaire, à l'enseignement et à la composition. Beaucoup d'exécutants se vouent maintenant exclusivement aux concerts. Partant de ce principe que l'artiste n'a pas de patrie, ou du moins que tout pays civilisé est une patrie pour lui, ils vendent un beau jour leurs dieux lares, et se mettent en route sans savoir ni où ils s'arrêteront, ni quand ils reviendront. Les voilà sans domicile, errant à l'aventure, mais bien décidés à ne se fixer que lorsqu'ils seront rentiers. D'abord il n'y eut que d'habiles exécutants qui prirent la résolution de promener de ville en ville leur célébrité; de plus obscurs, alléchés par l'appât du gain, ne tardèrent pas à les imiter; enfin les grandes routes de l'Europe sont couvertes maintenant de donneurs de concerts de tous les degrés de talent et de nullité. D'abord la spéculation fut bonne. Les premiers qui en eurent l'idée firent d'amples moissons d'écus. En multipliant les occasions de recettes, en ne dédaignant pas de prendre cent écus dans la petite ville qu'ils étaient obligés de traverser pour se diriger vers la grande cité où les attendait un bénéfice de quelques milliers de francs, ils rassemblaient de grosses sommes, et donnaient tort au proverbe qui dit que pierre qui roule n'amasse pas mousse. D'autres ont glané et glanent encore après eux; mais le bon temps des concerts est passé; l'Angleterre, qui a fourni tant de guinées à ceux qui l'ont exploitée pendant vingt ans, après la restauration, est maintenant épuisée. Sur cent artistes qui traversent la Manche pour y chercher fortune, deux à peine d'un mérite émi-

nent, et surtout d'une réputation bien établie, réussissent dans leur spéculation, les quatre-vingt-dix-huit autres en sont pour leurs frais de voyage. Voyant cela, quelques uns sont partis pour la Russie, dans l'espoir que les roubles remplaceraient les guinées; ils ne s'étaient pas trompés. Cependant la Russie s'épuisera comme l'Angleterre, comme tous les pays connus, et les donneurs de concerts en seront réduits à découvrir de nouveaux mondes pour exercer leur profession d'une manière lucrative.

L'indifférence actuelle du public en matière de concerts a fait imaginer en Angleterre, cette terre classique de l'association, de réunir un certain nombre d'exécutants et de chanteurs pour les conduire d'étapes en étapes donner des représentations musicales du soir et du matin. Moyennant une somme convenue, un ténor, une primadonna, un pianiste se louèrent à un spéculateur qui se chargea de les voiturer, de les héberger, à la condition qu'ils se feraient entendre toutes les fois qu'il le jugerait convenable, et dans le lieu où il lui plairait de les conduire. Un artiste d'autrefois aurait trouvé peut-être quelque chose de blessant pour sa dignité personnelle dans ces conditions d'un contrat par lequel il se serait vendu corps et âme à un spéculateur; mais ceux d'aujourd'hui pensent autrement, et comme tout est convention en ce monde, rien ne prouve qu'ils aient tort.

Quand les artistes auront tiré les derniers cinq francs de la poche du dernier amateur de concerts, il faudra qu'ils en reviennent à l'enseignement. Et puisque nous voici sur ce chapitre, disons encore que l'enseignement n'est plus ce qu'il était autrefois. Un maître qui se chargeait jadis de l'éducation musicale d'un jeune homme ou d'une jeune personne, mettait une sorte d'amour-propre à ce que son élève fît des progrès dont il savait que plus tard on lui aurait fait honneur. Il lui donnait des soins assidus, et ne pensait pas que des leçons d'une heure fussent trop longues pour assurer leurs progrès. Les professeurs en jugent différemment aujourd'hui. Ils ont trouvé un moyen parfait pour doubler, pour quadrupler le nombre de leurs écoliers, sans se donner plus de peine, lorsqu'ils se sont mis à donner des leçons d'une demi heure et même d'un quart d'heure. Si les effets de cette combinaison sont moins bons pour leurs élèves, ils sont excellents pour eux. Tout n'est-il pas au mieux? car qui pourrait décider si ce sont les professeurs qui ont été créés pour les élèves, ou les élèves pour les professeurs?

Outre le produit de leur clientèle, les artistes ont encore celui des ouvrages qu'ils publient. De précieuses réformes ont encore été opérées en ceci. Jadis un pianiste, un violoniste, voire un flûtiste, avaient la bonhomie de fatiguer leur cerveau à chercher les thèmes des morceaux qu'ils composaient, de même que les peintres inventent les sujets de leurs tableaux et les écrivains ceux de leurs romans. Nos artistes sont plus expéditifs; ils empruntent à un opéra ses plus jolis motifs, en varient un peu la forme, après les avoir présentés dans leur simplicité, ajoutent quelques préludes en manière d'introduction, et livrent au public une œuvre que celui-ci admire à bon droit.

Jamais on n'a autant parlé des progrès de l'art et de la noble mission des artistes qu'on le fait de nos jours. Nous souhaitons que les belles phrases qu'on imprime à ce sujet renferment des pensées sincères. S'il faut le dire, cependant, nous croyons qu'on ne se préoccupe guère que de ce qui peut servir à la spéculation, dans cet art qu'on invoque. Nous ne faisons pas à plaisir le mal plus grand qu'il n'est; nous savons que si de certaines parties de la musique paraissent tendre vers la décadence, d'autres sont en pleine prospérité. Nous avons peur seulement que si des idées plus saines ne viennent pas rompre une tendance funeste à tout matérialiser, il n'en soit des arts comme de ces empires, qui se trouvaient d'autant plus près de leur chute qu'ils étaient parvenus à un plus haut point de splendeur. Ce n'est pas seulement dans la musique, c'est dans la littérature, dans la peinture que ces symptômes se manifestent. On écrit des romans plutôt que des ouvrages sérieux; on peint des aquarelles au lieu d'aborder les grandes compositions historiques ou religieuses.

Qu'on ne croie pas que nous ayons eu en vue de faire dans ce qui précède aucune allusion personnelle. Telle n'a pas été, telle ne pouvait pas être notre intention. Nous n'avons même pas cherché à blâmer d'une manière générale la conduite des artistes. Est-on coupable de se conformer à l'esprit de son siècle, de suivre un mouvement qu'une impulsion venue on ne sait d'où dirige vers un but inconnu? Nous n'avons pas non plus le fol espoir de changer l'ordre de choses dont nous signalons les inconvénients; une voix plus éloquente que la nôtre n'y parviendrait pas. Il ne suffit pas d'un bon conseil, d'un avertissement utile, pour détourner toute une nation de la fausse voie où elle s'est engagée. Une cause providentielle, un événement que la prudence humaine ne peut ni provoquer ni prévoir peuvent seuls arrêter les sociétés dans leur marche. Ce n'est cependant pas une raison, parce qu'on sent que le succès d'une pareille démarche est impossible, pour qu'on s'abstienne d'aborder ces questions délicates. Il faut bien, dans les moments d'erreur, en revenir quelquefois à poser les principes.

Que les artistes ne s'offensent pas des dures vérités qu'ils pourront trouver dans ce trop long plaidoyer. Ils ne sont pas responsables d'un vice d'organisation dont on n'indiquerait pas la cause, sans agiter de hautes questions d'économie sociale.

Edouard FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*. — Demain lundi, *le Guerillero* et *la Jolie fille de Gand*.

*** *La Favorite* a été reprise vendredi devant une nombreuse assemblée. Duprez, madame Stoltz, Barroilhet, Levasseur, ont retrouvé tous les beaux effets par lesquels ils s'étaient signalés dès le premier jour. Déjà, le samedi précédent, dans la représentation au bénéfice de madame Dorval, le quatrième acte de ce bel ouvrage avait obtenu les honneurs de la soirée. Malgré la différence du local, Duprez et madame Stoltz n'avaient pas excité moins d'enthousiasme ni enlevé moins de bravos qu'à l'Opéra.

*** Les répétitions générales du *Vaisseau-Fantôme* sont commencées: l'ouvrage sera joué dans les premiers jours du mois de novembre.

*** C'est à tort que plusieurs journaux ont parlé de *l'Africaine* comme du premier ouvrage que Meyerbeer doit donner à l'Opéra. Il n'a encore été question jusqu'ici que du *Prophète*: *l'Africaine* viendra plus tard.

*** Poultier a donné au Havre une représentation au bénéfice des inondés d'Yport et d'Étretat.

*** Une indisposition de Lablache a empêché la seconde repré-

sentation du *Barbiere di Siviglia*, mardi dernier, au Théâtre-Italien. C'est la *Sonnambula* qu'on a substituée au chef-d'œuvre de Rossini, qui, du reste, a été rejoué le jeudi suivant, grâce au réengagement de Campagnoli, qui s'est chargé du rôle de Bartolo. Dans celui de Rosine, madame Persiani a fait des prodiges de vocalisation; et Tamburini est rentré victorieusement en possession du joyeux personnage de Figaro.

*** *Le Muet*, opéra-comique en un acte, dont la musique est de M. Mazas, sera joué cette semaine à l'Opéra-Comique.

*** Ponchard vient de donner plusieurs représentations à Orléans, et notamment dans *la Dame Blanche*, il a été vivement applaudi.

*** Les concours annuels du Conservatoire de musique et de déclamation sont commencés. Les concurrents pour le prix d'harmonie sont entrés en loge le 25 de ce mois. Les autres concours auront lieu dans l'ordre suivant: Le 2 novembre, orgue et contrebasse; le 3, solfége; le 4, harpe et piano; le 5, instruments à vent; le 7, chant; le 8, violoncelle et violon; le 9, déclamation lyrique; le 10, déclamation spéciale.

*** M. le ministre de l'intérieur vient d'accorder une indemnité annuelle de 1,200 fr. à la veuve de Baillot, à qui restait pour toute fortune une pension de 800 fr.

*** Dans la séance de vendredi dernier, la commission spéciale des théâtres royaux a résolu négativement la question de la création d'un troisième théâtre lyrique.

*** Mademoiselle Francilla Pixis, qui est engagée pour trois mois au Grand-Théâtre de Presbourg, vient d'y faire son premier début dans le rôle de la reine Marguerite des *Huguenots*, de Meyerbeer, et a été accueillie par le public avec le plus grand enthousiasme. Cette jeune et habile cantatrice épousera bientôt le célèbre poëte Uffo-Horn, qui appartient à l'une des plus anciennes familles patriciennes de Prague, en Bohême.

*** Les journaux belges constatent le succès obtenu au dernier concert de M. Berlioz par mademoiselle Recio, dans l'air du troisième acte de *Robert*, et dans deux romances de Masini; ils s'accordent à louer la flexibilité et l'expression de la voix de cette jeune cantatrice, dont l'éducation musicale fait honneur à M. Banderali.

*** M. A. Sax fils, célèbre facteur d'instruments à vent, vient d'arriver à Paris, où il compte se fixer. Cet artiste remarquable possède un très beau talent d'exécution sur la clarinette basse. Il faut espérer qu'on saura l'utiliser pour la propagation d'un instrument admirable qui à cette heure est encore en France à peu près inconnu.

*** Un quartier totalement privé des bienfaits de l'enseignement musical va cesser de l'être. Les nombreuses et honorables familles qui peuplent les approches du Marais auront, à compter du mois prochain, un *Cours de piano et de chant* dirigé par des artistes d'un mérite éprouvé. La classe de *perfectionnement pour le piano* sera tenue par mademoiselle Meschyn, élève de M. Kalkbrenner, dont elle emploie la méthode avec un succès des plus remarquables; la *musique vocale* aura pour professeurs mademoiselle Rossignon, élève de M. Ponchard, et M. Blondeau, répétiteur, selon Wilhem, dans diverses écoles de la ville de Paris. Ce *Cours* intéressant, que la localité demande avec instance, et qui réunit toutes les garanties désirables, aura lieu rue de la Croix, 15, quartier Saint-Martin. On trouve, pour plus de détails, des prospectus à cette adresse et au domicile de mademoiselle Meschyn, rue de Buffault, 11, près du faubourg Montmartre. Cette fondation comblera une lacune qui se faisait vivement sentir.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Fontainebleau, 23 octobre.* — Le concert que devait donner M. Lecointe a eu lieu lundi dernier dans la salle de spectacle. La haute société s'y était rendue en foule. M. Lecointe a justifié cet empressement en exécutant des variations de Bériot avec une perfection rare, une grande puissance de son et une égale justesse. Il n'a pas été moins heureux dans le tremolo, morceau dont la difficulté est connue. Un solo de violoncelle, composé et exécuté par M. Seligmann, a donné la mesure du talent de cet artiste, à qui l'une des premières places appartient. MM. Alexis Dupont et Saint-Denis se sont fort bien acquittés de la partie vocale.

*** *Bar-le-Duc.* — Dimanche dernier un grand nombre d'habitants de Beaulieu se rendirent dans l'église de leur village, le bruit s'étant répandu qu'un artiste d'un grand mérite et quelques amateurs de Bar devaient chanter une messe en musique. L'attente des paroissiens ne fut pas déçue; en effet, M. H. Baumès-Arnaud chanta avec onction, et avec un sentiment remarquable quelques morceaux religieux dont la plupart font partie du Mois de Marie. Ces chants sacrés ont fait verser des larmes à bien des assistants.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Le concert donné samedi dernier par MM. Alizard, le jeune violoncelliste Demunck, et mademoiselle Lia Duport, restera long-temps dans le souvenir des nombreux amateurs qui remplissaient la salle de la Société philharmonique. Les qualités qui distinguent la jeune mademoiselle Lia Duport sont une voix de soprano tour à tour légère, accentuée, vibrante et passionnée, toujours d'une admirable justesse, et une belle méthode, dont la pureté irréprochable contraste bien avec ses dix-sept ans et demi. Alizard, par les applaudissements qu'il a excités, nous a fait comprendre tous les efforts que tentent plusieurs directions théâtrales pour le détacher du trio de talents qu'il complète si bien aujourd'hui. Le duo de *Beatrice di Tenda*, qu'il a chanté avec mademoiselle Lia Duport, a enlevé tous les suffrages et obtenu les honneurs d'une triple salve d'applaudissements et de bravos long-temps prolongés. Quant à notre jeune compatriote, M. Demunck, il a résumé tour à tour sur son instrument le chant gracieux ou passionné de mademoiselle Duport et d'Alizard. Ces trois jeunes artistes ne peuvent manquer d'obtenir de grands succès. Tous les trois, ils ont encore donné des concerts très brillants à Gand et à Anvers. Mademoiselle Lia Duport, dont le beau talent se développe de plus en plus, obtient partout comme à Paris des bravos unanimes.

(*Journal des Débats.*)

*** *Dresde, 21 octobre.* — La première représentation de *Rienzi*, grand opéra en cinq actes, paroles et musique de M. Richard Wagner, a eu lieu hier au Théâtre de la cour, et a obtenu un succès d'éclat qui marquera dans les fastes de notre scène lyrique. Jamais l'enthousiasme de notre public, ordinairement si calme, ne s'est manifesté par des applaudissements plus bruyants. Trois fois demandé dans le cours de la représentation, l'auteur a été rappelé une quatrième fois à la chute du rideau, et salué par les acclamations frénétiques de toute la salle. Ajoutons que l'exécution a été parfaite. L'administration avait déployé un luxe extraordinaire pour la mise en scène de cet opéra, remarquable sous tous les rapports. Les principaux rôles, confiés à nos premiers sujets, tels que madame Schrœder-Devrient et M. Tichatschek, ont été joués et chantés avec le rare talent qui distingue ces célèbres artistes.

— La centième représentation du *Freyschütz* a eu lieu dernièrement dans cette ville; la soirée a été une des plus brillantes qu'on y eût vues depuis long-temps. Madame Schrœder-Devrient s'y est surpassée. Le public a fait répéter l'ouverture, et à la fin de la représentation tous les artistes ont été demandés. La veuve et les enfants de Weber assistaient à cette solennité.

*** *Copenhague, 10 octobre.* — L'art musical vient de faire une grande perte dans la personne du célèbre compositeur Weyse, qui vient de mourir âgé de 68 ans. Ses opéras et ses oratorios lui assurent un rang distingué parmi les compositeurs.

Ayant appris que plusieurs marchands de musique se proposaient de faire paraître prochainement quelques morceaux sous le titre du *Roi d'Yvetot*, je viens vous prévenir que je suis seul propriétaire de la nouvelle partition de M. Adolphe Adam.

Tout morceau publié sous ce titre et ne portant pas l'adresse de ma maison, ne sera donc pas composé sur l'opéra du *Roi d'Yvetot*, mais seulement sur la vieille chanson qui porte ce titre.

J'ai cru devoir vous donner ces explications, afin que vous puissiez vous tenir en garde contre cet abus de titre, me réservant de publier incessamment les airs détachés, quadrilles de MM. Musard et Tolbecque, et arrangements pour le piano de MM. Henri Herz, Hunten, Kalkbrenner, Rosellen et autres compositeurs les plus en renom.

Agréez, etc.

J. Meissonnier.

Le Directeur, Rédacteur en chef, Maurice SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. | 1842. — N° 45.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu ; chez MM. les directeurs des Postes ; aux bureaux des Messageries ; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 6 novembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

LE CORNAC MUSICAL.

Il y a beaucoup de gens qui aiment mieux lire l'histoire des bêtes que celle des hommes. Les enregistreurs des faits et gestes de ces derniers leur paraissent bien plus prétentieux et bien moins amusants que les autres, qui sont presque toujours spirituels.

Ésope, Phèdre, Pilpay, La Fontaine, Casti, Florian, Hoffmann et Grandville sont de véritables moralistes philosophes ; et ils ont eu l'avantage de n'être ni prêtres, ni soldats, ni légistes, ni courtisans, ni littérateurs sophistes, comme la plupart des rhéteurs historiens ; ils sont tout simplement observateurs et vrais. Or, ne pouvant espérer de conquérir une des places si vivement disputées entre Buffon et M. Stahl, nous allons essayer de nous faire l'historien de ceux qui montrent des bêtes curieuses, de vous parler enfin des cornacs : non de ces conducteurs à qui l'éléphant, avec sa prodigieuse intelligence, joue de si malins tours ; non de cet Égyptien d'un noir d'ébène qui nous a amené la girafe en France ; ce n'est pas non plus de MM. Martin, Van-Amburg, Carter, ou de tout autre dompteur et montreur d'ani-

maux qu'il est ici question, mais bien de ces hommes dévoués à l'art et aux artistes qui prennent, par exemple, un modeste musicien, inconnu malgré son talent, et le tirent de son obscurité pour lui donner réputation et gloire; ou qui s'emparent d'un virtuose dans sa célébrité, pour doubler, tripler, faire monter cette célébrité à son apogée. Il sait que ce n'est plus pour fêter les conquérants et les rois que les populations s'empressent d'accourir, mais bien pour applaudir, bénir un grand artiste, pour lui jeter des couronnes et de l'or, pour le diviniser, car l'enthousiasme artistique n'a pas de bornes dans le monde musical. Ce fanatisme est caractéristique de l'époque où nous sommes; il sert à masquer les idées positives, grossières : c'est une nouvelle religion avec sa foi dans les uns, avec son hypocrisie dans les autres, et malheureusement ces derniers forment le plus grand nombre. Le cornac exploite les uns et les autres.

Le cornac musical doit avoir de vingt-cinq à trente-six ans; il peut être décoré de la barbe, des moustaches, de la croix d'honneur, ou de tout autre ordre. Le cornac musical est presque toujours Italien ou Gascon. Il faut absolument qu'il parle plusieurs langues; mais il n'est pas obligé de les écrire plus correctement que le fondateur ou le rédacteur d'une de ces feuilles musicales comme il en pousse tant, et comme il en tombera tant. S'il n'est pas nécessaire ou vraisemblable que le cornac musical soit riche, il doit faire répandre par ses amis qu'il jouit de huit ou dix mille francs de rente; cela lui donne un certain aplomb, plus, un air d'indépendance et de vérité dans ses louanges pour le sujet qu'il s'est chargé de conduire à la fortune ainsi qu'à la postérité.

En Angleterre, où l'on voit, où l'on traite toute chose commercialement, le cornac musical a tout simplement le titre d'entrepreneur de concerts : il achète un violoniste corps et âme, c'est-à-dire son violon et son *âme;* il cote d'avance le cours de ses *Fantaisies* et de ses *Caprices.* Il sait que sa chose produira tant dans toute la saison, et lui rapportera tant. Le cornac musical de France ou d'Italie est plus artiste que cela : ses fonctions sont un mélange d'amitié, de dévouement à l'art et d'intérêt personnel. Comme certains commis des maisons de commerce, il est essentiellement voyageur et hâbleur. Le cornac le plus dévoué, le plus chaud, le plus infatigable que puisse avoir un artiste, est, sans contredit, celui qui lui donna le jour. Quand il a le bonheur de pouvoir se faire *piloter* ainsi sur les flots mouvants de la célébrité, il s'écrie avec le poëte :

> Un père est un *cornac* donné par la nature,
> Qu'on ne tient qu'une fois de la bonté des dieux.

En effet, rien ne rebute, rien ne vaut le zèle, l'enthousiasme, le dévouement paternel. Voyez plutôt le vieux souffleur Lessoufflé dans *le Bénéficiaire*, si admirablement représenté par Potier, et *le Père de la débutante*, si délicieusement joué par Vernet : est-il rien de mieux observé, de plus vrai, de mieux peint?

Les fonctions de cornac non paternel sont plus difficiles à remplir : son enthousiasme est plus calculé, il part plus de la tête que du cœur. Quand l'artiste dont il fait les affaires est enrhumé, ou que ses doigts sont empêchés par quelque douleur rhumatismale, il faut voir comme il l'entoure de petits soins!... Car, outre ses appointements, il prélève assez ordinairement dix, quinze ou vingt pour cent sur les recettes, qui se trouvent ainsi paralysées par la paralysie momentanée des doigts ou de la voix de son sujet.

Que de brillantes qualités il faut pour être bon cornac! Nous disons brillantes, car il n'est pas absolument nécessaire d'avoir un profond savoir pour exercer cet emploi. Il est bien, d'abord, qu'un cornac soit un peu musicien; mais il ne le serait pas, que cela ne l'empêcherait nullement de fonctionner; car il n'est point nécessaire d'écrire comme Halévy, d'exécuter comme Thalberg, ou d'être un critique musical comme l'auteur de cet article, pour parler musique, pour s'extasier en lieux-communs sur cet art. Dites à tout venant que votre virtuose a de la grâce, du charme, de l'élégance, de la chaleur; qu'il enlève, ravit son auditoire par sa verve, sa douceur, sa vélocité, etc., etc., etc. Ces mots, qui peuvent parfaitement s'appliquer au talent d'un maître en faits d'armes dans un assaut d'escrime, à la tournure d'un fashionable, à un danseur, à un acteur, à une actrice, ou à toute autre chose, ces mots élastiques et complaisants forment une langue comprise, parlée par tout le monde, et suffisamment artistique. Le cornac peut même y glisser parfois quelque mot spécial et technique comme celui de contrepoint ou de canon perpétuel, ce qui donne tout de suite à notre homme une apparence scientifique, comme celle de ce petit journal de musique qui a découvert dernièrement de la fugue dans *Il Barbiere di Siviglia* et dans *le Roi d'Yvetot.*

C'est le cornac musical qui, le premier, a donné une signification figurée dans les arts à ce verbe exprimant l'état des blancs d'œufs qu'on bat, de la bière qui fermente, de l'eau de savon agitée, ou des vagues de la mer qui se brisent les unes contre les autres : c'est-à-dire que le cornac musical a inventé l'art de faire *mousser* une réputation comme une tasse d'excellent chocolat, ou un verre de pétillant champagne. Différent en cela des cornacs ordinaires, le nôtre précède toujours son artiste dans les villes qu'il veut exploiter. Comme les fourriers des palais du souverain militaire qui courait l'Europe pour la plus grande gloire de la France, il va préparer les logements, et les prend aussi fastueux que possible. Sa première visite est pour l'amateur de musique le plus riche de la cité. Par ce moyen il se fait inviter chez le préfet, chez le bourgmestre, ou toute autre autorité; quelquefois même par le petit prince régnant d'Italie ou d'Allemagne chez lequel il se trouve. C'est là qu'il parle de son virtuose sans pareil, qu'il prépare les voies et moyens de l'arrêter au passage; car ce grand talent ne va, dit-il, que d'une grande capitale à une autre grande capitale. Il espère cependant décider son ami intime à se faire entendre en passant dans quelque petit cercle intime. Tout cela n'est que pour arriver à la manifestation publique du grand artiste à qui notre cornac prépare les couronnes, les sérénades, les hourra, les voitures traînées à bras d'hommes, les bateaux pavoisés voguant sur le Mississipi, le Rhône ou la Garonne, et portant le nouveau dieu de l'harmonie, qui descend ainsi mollement le fleuve de la vie.

Au nombre des puffs employés par le cornac musical, celui-ci mérite d'être cité.

Quoi! vraiment, disait-on un jour à notre cornac musical, dans une petite cour d'Allemagne, votre ami s'est fait entendre de Méhémet-Ali? — Il l'a bien fallu pour rendre service au jeune sultan Abdul-Medjid et à son divan. C'est par un sentiment de philanthropie politique,

et pour arrêter les effets cruels d'une guerre désastreuse, que nous nous sommes rendus près du vieux pacha, et que nous avons fait notre expédition d'Égypte, comme Napoléon. Voici le fait. Par un de ces caprices qui nous caractérisent, nous étions allés planter notre drapeau artistique dans les murs de l'ancienne Byzance, dans cette dernière métropole de l'empire romain, dans cette belle rivale de la ville éternelle, à Constantinople enfin. Notre talent civilisateur, révolutionnaire, humanitaire, fut goûté, apprécié au delà de toute expression par tous les Turcs de distinction. Les bourses comme les harems s'ouvrirent à nos accords. Simples odalisques et sultanes favorites raffolaient de nous. Quand je dis de nous, c'est de mon célèbre ami que je veux parler, et c'est par dévouement que je m'identifie à lui, comme un avocat fait siens l'honneur et les intérêts de sa partie. Différents membres du divan ayant pris mon ami à part, lui dirent : Vous pouvez devenir l'intermédiaire, le gage, le héros d'une importante transaction politique. — Comment cela ? — Vous savez que le vieux pacha d'Égypte s'est emparé de la flotte ottomane. Le divan était décidé à faire intervenir toutes les forces de l'empire pour reconquérir sa marine ; cependant sa hautesse, avant que d'accabler son dangereux vassal, a préféré employer la douceur pour le faire rentrer dans le devoir. De son côté, le vieillard astucieux et narquois a désiré voir se rétablir entre nous et lui la bonne harmonie, et..., ce qui n'est pas étonnant, c'est sur vous qu'il a jeté les yeux pour cela. — Sur moi ? — Sur vous-même. Les conditions de son investiture de l'hérédité d'Égypte consenties, le vice-roi allait rendre la flotte, lorsqu'ayant entendu parler des prodiges opérés par votre talent sur les ouïes turques et dans le sérail de sa hautesse, il a exigé, par un article supplémentaire et secret du traité de paix, que le sultan vous cédât à sa personne, ou que, du moins, il vous engageât à aller vous fixer près de lui. Cette mission est noble et belle ; elle est civilisatrice, et assure la paix à l'empire ottoman : nous avons pensé qu'elle vous plairait, et que vous l'accepteriez. — Vous n'avez pas trop préjugé de moi, répondit l'illustre artiste. Et c'est ainsi, ajouta le cornac, que mon célèbre ami, comme Napoléon, mieux que Napoléon peut-être, a porté dans l'antique Égypte, non la guerre et la destruction, mais la paix, la concorde, et tous les bienfaits de la civilisation, cette reine de l'humanité, au moyen de l'art musical. Il est doux et consolant, ajoute le cornac, d'être le précurseur, le promoteur, le propagateur et le ministre enfin d'une telle royauté.

Henri BLANCHARD.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

CONCOURS ANNUELS.

Le Conservatoire a repris toute son activité : les élèves sont rentrés en classe depuis un mois, et les concours, qui n'avaient pu se faire à l'époque ordinaire, faute de local convenable, sont commencés depuis quelques jours. Bientôt le corps de bâtiment, qui s'élève sur la rue du Faubourg-Poissonnière, aura été reconstruit en totalité : la métropole de l'enseignement musical en France aura une façade régulière et même élégante ; les classes d'hommes seront plus spacieuses qu'elles ne l'étaient, et il y aura plus de logements disponibles, puisque le bâtiment aura été augmenté d'un étage entier.

La grande salle de concert et de spectacle qui, par une anomalie assez étrange, appartient, non pas au Conservatoire, mais à la liste civile, réclamait impérieusement des réparations considérables. L'hiver dernier, chaque fois que la Société des concerts tenait séance, les architectes étaient mandés pour savoir s'il n'y avait pas danger imminent de ruine, et si l'élite des artistes et de la *fashion* parisienne pouvait encore espérer d'en sortir saine et sauve. De plus, les peintures de cette salle étaient réduites à l'état le plus tristement incolore ; les taches seules et la moisissure y dessinaient des arabesques d'un genre peu séduisant. Les murs en ont été restaurés, les fondements raffermis, la décoration complétement refaite. C'est M. de Bret qui a reconstruit la façade du bâtiment principal, et c'est M. Fontaine qui a rajeuni la salle de concert ; Ciceri l'a repeinte à neuf. Cet habile artiste a rempli sa tâche avec le talent qu'on lui connaît : il a heureusement marié la couleur blanche et la couleur rouge ; nous ne trouvons à blâmer qu'une chose dans son travail. Quelle idée a-t-il eue de peindre des figures derrière les grillages dorés qui masquent les fausses loges du cintre ? A quoi bon cette plaisanterie pittoresque ? Et que veut-il que nous pensions de cette classe de spectateurs éternellement relégués derrière des barreaux, comme des animaux féroces dans une ménagerie ? Cela choque à la fois la vraisemblance et le bon goût. La salle du Conservatoire ne saurait jamais avoir rien de commun avec ces salles de spectacle, où l'on vient en petites loges, beaucoup moins dans l'intention de voir et d'entendre, que dans celle de ne pas être vu. Nous livrons à Ciceri notre critique, et nous sommes sûrs qu'il la comprendra. Quant à ses personnages mystérieux, quelques bons coups de brosse en feront justice.

Des concours qui se renferment dans le huis-clos, nous avons peu de chose à dire. Le premier était celui d'*harmonie seule* : le jury n'a pas cru devoir décerner de premier prix ; mais il a donné le second à M. Guerreau, élève de M. Colet, et l'accessit à M. Le Bouc, élève du même professeur.

L'*harmonie* et l'*accompagnement pratique* se divise en deux classes, une d'hommes et une autre de femmes. Le premier prix de la classe d'hommes a été remporté par M. Charlot, le second par M. Moreaux, l'accessit par M. Bazille, tous trois élèves de M. Dourlen. Le premier prix de la classe de femmes a été obtenu par mademoiselle Lorotte, fille de l'ex-coryphée de l'Opéra ; le second, par mademoiselle Mercié-Porte, professeur de solfége au Conservatoire ; l'accessit, par mademoiselle Brocard, nièce de la célèbre danseuse de ce nom, toutes trois élèves de M. Bienaimé.

Pour le *contrepoint et la fugue*, comme pour l'*harmonie seule*, il n'y a eu qu'un second prix accordé à M. Savard, élève de M. Le Borne, et un accessit, accordé à M. Victor Massé, élève de M. Halévy.

La *contrebasse* n'a pas eu non plus de premier prix ; le second a été obtenu par M. Gautier, l'accessit par M. Bouché, tous deux élèves de M. Chaft.

Au contraire, l'*orgue*, pour lequel il n'y avait que deux concurrents, a été jugé digne d'un premier prix mérité par M. Duvernoy, élève de M. Benoist ; l'accessit seulement a été décerné à M. Hocmelle, élève du même professeur, et qui, très jeune encore, est aveugle de naissance.

Les concurrents pour le *solfége* étaient au nombre de

quarante-deux, treize hommes et vingt-neuf femmes. Le nouveau réglement du Conservatoire, qui prohibe en général le partage des prix, déroge nécessairement à la règle pour cette partie de l'enseignement; et, en effet, comment, sans injustice, établir des différences et reconnaître des supériorités entre des élèves qui lisent également bien la leçon et possèdent également bien les principes? Le règlement a donc laissé une latitude que le jury s'est encore vu forcé d'agrandir, et néanmoins le jury ne peut pas se flatter d'avoir été aussi juste qu'il aurait voulu l'être, en partageant le premier prix des hommes entre MM. Vital, élève de M. Leconppey; Portehaut, élève de M. Tariot; Cohen, élève de M. Duvernoy; le second prix entre MM. Charmoux, élève de M. Pasdeloup; Roy, élève de M. Pastou; l'accessit entre MM. Santiquet, élève de M. Pastou; Boverie, élève de M. Pasdeloup; le premier prix des femmes entre mesdemoiselles Morize, élève de mademoiselle Paquier; Pajni, élève de mademoiselle Ruestenholtz; Condchon et Petitot, élèves de M. Pastou; le second prix entre mesdemoiselles Labonne, élève de mademoiselle Raillard; Trinquart, élève de mademoiselle Ruestenholtz; Desportes, élève de M. Pastou; Carrié de la Charrie, élève de mademoiselle Ruestenholtz; l'accessit entre mesdemoiselles Lavergne et Ausseur, élèves de mademoiselle Paquier; Biard, élève de mademoiselle Raillard; Peytieux, élève de MM. Goblin et Pastou.

Le concours de *harpe* et *piano* a ouvert la série des concours publics; celui de harpe a été plus brillant que les deux années précédentes. Le premier prix est échu à mademoiselle Cloutier, qui l'a mérité par une exécution vigoureuse et une belle qualité de son; le second à mademoiselle Pajni, jeune personne de l'organisation la plus heureuse, qui, la veille, avait obtenu un premier prix de solfége, et qui ne compte pas encore onze ans; l'une et l'autre sont élèves de M. Prumier.

Le vénérable M. Adam, qui vient de prendre sa retraite en recevant le titre si légitimement acquis d'inspecteur des classes de piano, présidait encore, avec ses quatre-vingt-quatre ans, au concours de ses élèves. C'était un adieu touchant au professorat, adieu que l'assemblée entière a solennisé par des bravos unanimes. Le morceau, choisi par le professeur lui-même, était la fameuse étude de Thalberg, précédée de l'introdoction d'une fantaisie composée par le même sur des motifs de *la Straniera.* Mademoiselle Leplanquais a obteuu le premier prix, mademoiselle Diette le second et mademoiselle Deville, l'accessit. Mademoiselle Voislin, qui n'a manqué le premier prix que d'une voix, peut se consoler en pensant que l'année prochaine lui réserve la juste récompense de son talent et de ses efforts.

A la classe de M. Adam a succédé celle de M. Zimmermann. Contre l'attente du professeur, le jury n'a pas donné de premier prix; le second a été décerné à M. Alkan, quatrième du nom et frère du célèbre pianiste, l'accessit à M. Philipot. Le morceau d'épreuve était un concerto de Hummel. Ce qui a nui aux cinq concurrents, c'est, à ce qu'il nous a semblé, une trop grande indépendance de la mesure et une volubilité continue qui ne tient pas assez compte des nuances et ne rend pas avec une expression assez profondément sentie l'idée dominante du morceau.

Tous les instruments à vent étaient réunis dans une seule matinée, celle d'hier samedi. Le temps et l'espace nous manquent pour donner autre chose que le résultat des divers concours, qui ont duré jusqu'à quatre heures.

Cor, classe de M. Dauprat. Premier prix, M. Claudel; second prix, M. Boulcourt; accessit, M. Pierrot.

Cor à pistons, classe de M. Meifred. Premier prix, M. Cugnot: il n'y avait que deux concurrents qui tous deux avaient déjà obtenu des seconds prix: il n'était plus possible d'en décerner cette année.

Trompette, classe de M. Dauverné. Premier prix, M. Marchal; deuxième prix, M. Hottin, accessit, M. Michiels. C'est la première fois que le concours de trompette se fait en public; il a été extrêmement brillant.

Trombone, classe de M. Dieppo. Premier prix, M. Ludinard; deuxième prix, M. Desormes.

Basson, classe de M. Barizel. Premier prix, M. Verroust. Deuxième prix, M. Lorenz.

Clarinette, classe de M. Klosè. Premier prix, M. Soler; deuxième prix, M. Soualle; accessit, M. Leroy.

Hautbois, classe de M. Vogt. Premier prix, M. Grigny; deuxième prix, M. Bernard; accessit, M. Jacobe.

Flûte, classe de M. Tulou. Premier prix, M. Altès. Il n'y avait qu'un seul concurrent; mais ce n'est pas à cette circonstance que M. Altès doit l'honneur qu'il a obtenu. Ce jeune artiste, qui n'a que seize ans et demi, est par nature et par éducation l'un des meilleurs musiciens et des plus habiles flûtistes que nous ayons entendus: son maître seul pourrait concourir avec lui.

A lundi, mardi, mercredi et jeudi les autres concours de chant, de violoncelle et violon, de déclamation lyrique, d'opéra-comique et de déclamation spéciale.

R.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE KIOSQUE,

OPÉRA-COMIQUE EN 1 ACTE.

Paroles de MM. SCRIBE et PAUL DUPORT; musique de M. MAZAS.

(Première représentation.)

Les personnages que nous ont montrés MM. Scribe et Paul Duport dans ce libretto se meuvent en Espagne, sous le règne de Monsieur, ou du citoyen Joseph Napoléon, ce roi doux et modeste qui, de tant de grandeurs passées, ne possède plus que ce dernier titre aux États-Unis, à ce que nous croyons. Les personnages susdits mènent la vie de château, et devisent des affaires politiques et de cœur dans un joli kiosque qui fait partie de leur propriété, et qui donne le titre à la pièce. Dona Mencia, vieille et respectable dame espagnole, a deux filles ou deux nièces, ou bien une fille ou une nièce, dont l'une, la nièce ou la fille, est une jeune veuve, aimable et coquette, comme il est permis de l'être à toute veuve d'opéra-comique. Un noble espagnol, officier supérieur, Josephino, et d'un esprit peu développé, a courtisé la jeune veuve; mais, découragé par les rigueurs ou les coquetteries de la dame, il passe, comme le Clitandre des *Femmes savantes*, de la fière Armande à la douce Henriette, ce qui n'arrange ni l'une ni l'autre. Ce noble espagnol est chargé de faire arrêter un jeune officier français qui a parlé cavalièrement de M. Joseph Napoléon,

pour le moment roi de toutes les Espagnes et des Indes. Notre jeune officier fait partie du corps commandé par le général Lejeune, plus peintre que militaire, naguère maire de Toulouse, et qui depuis... mais alors il était artiste, et ne pensait point au recensement. Notre jeune officier donc, amateur des beaux sites comme son chef, s'introduit aventureusement dans le parc et le kiosque de dona Mencia, dans le dessein d'en faire un dessin. Le hasard lui fait entendre une conversation des deux sœurs ou des deux cousines, qui se plaignent de la fatuité, de l'indiscrétion des hommes, et qui ne vont pas moins qu'à désirer qu'ils soient tous muets. Ce souhait, qui, s'il était exaucé, leur permettrait d'abord de parler toutes seules, et toujours sans contradiction, ce souhait, le jeune peintre militaire l'accomplit sur-le-champ, en se présentant à ces dames comme étant privé de la parole. L'infirmité du jeune artiste inspire un intérêt général, surtout quand, s'emparant d'un violon oublié là par hasard, il répond à toutes les questions de ces dames à coup d'archet, de cadences et de suaves mélodies. Resté seul avec la jeune veuve, il emploie, pour s'assurer son appui, le langage des lèvres muettes, mais non inactives, et après avoir suffisamment mystifié l'officier espagnol qui prétend le faire arrêter, il épouse celle qu'il aime; et la jeune veuve qui avait une sorte de propension pour le Français, en revient, comme par dépit, à son noble espagnol. Nous devons encore mentionner une jeune suivante et un domestique naïf qui font partie du personnel du château de dona Mencia. Madame Boulanger a dignement représenté cette noble dame; mademoiselle Descot a bien joué la jeune veuve; mademoiselle Darcier a convenablement rendu la naïveté de la jeune fille éprise de l'officier français peintre et musicien, rôle dans lequel Emon s'est montré élégant et gracieux violoniste. Daudé, Sainte-Foy et mademoiselle Révilly, ont été tout ce qu'ils pouvaient être dans les rôles de l'officier espagnol, du domestique, et de la suivante.

La partition de M. Mazas ne jettera pas de perturbation dans l'art; elle ne renouvellera point les formes de la mélodie; elle n'enrichira pas beaucoup la science des accords de nouvelles combinaisons harmoniques, et n'augmentera guère les ressources de l'instrumentation d'ailleurs si riche de nos jours; mais ce compositeur modeste n'a point cette prétention. Son ouvrage est bien du genre de l'opéra-comique, comme beaucoup de gens l'aiment encore. Le style en est franc, les idées claires, et le chant n'est jamais gêné par l'orchestre. La première partie de l'ouverture est d'une mélodie gracieuse; mais la seconde partie, empruntée à l'un des morceaux de l'opéra, est d'une forme languissante; cependant la péroraison relève par une sorte d'énergie instrumentale la fin de cette préface musicale. L'introduction qui ouvre la scène offre cette singularité d'un quatuor pour quatre voix de femmes, un peu prolongé surtout par la lecture des lettres qui leur sont apportées par le domestique. Si Grétry a dit qu'il aurait donné un louis pour entendre une chanterelle, à propos de l'assourdissante instrumentation cuivrée qui déjà envahissait l'art de son temps, nous aurions bien donné aussi quelque chose pour entendre une intonation quelque peu grave, quelque peu mâle; mais comment trouver quelques sons de contralto parmi mesdames Boulanger, Descot, Darcier, Révilly, et même Sainte-Foy qui vient terminer ce morceau en quintette? Le petit air chanté par lui:

Toujours de nouveaux
Travaux,
Jamais un jour de repos,

est gentil. Ce morceau à trois temps a une sorte de couleur espagnole et d'originalité qui plaît. L'ingurgitation du vin dans le gosier du laquais ivrogne est bien imitée par une suite de trilles ascendants; ensuite l'air en style un peu guerrier et triomphant dit par Emon, ferait peut-être plus d'effet, si le chanteur pouvait y dépenser un peu plus de voix; mais il prend sa revanche par la gracieuse émission de son qu'il sait tirer de son violon dans ce morceau d'ensemble, où cet instrument supplée le chanteur. Un joli duo qui suit ce morceau termine d'une manière agréable ce premier ouvrage de M. Mazas, qui n'a suscité aucune marque d'improbation, et qu'on peut classer parmi les opéras qui sont revus de temps en temps avec plaisir, comme ces gens avec lesquels on n'a jamais eu d'altercation, parce qu'ils sont d'un caractère doux, d'une humeur bienveillante qui leur conquiert de nombreux amis.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

LA MUSIQUE DANS LES GRANDES VILLES DE FRANCE.

Bordeaux.

En général la presse musicale s'occupe beaucoup de ce qui se passe à Paris, et néglige tout ce qui s'éloigne de ce centre d'activité artistique; et nous ne saurions l'en blâmer, car Paris est la véritable capitale de la musique, aussi bien par le nombre et la qualité des artistes qui s'y donnent rendez-vous, que par les établissements tels que le Conservatoire, la Société des concerts, les théâtres de l'Opéra, des Italiens et de l'Opéra-Comique, qui donnent à ses heureux habitants les moyens de s'instruire et de perfectionner leur goût, en mettant sous leurs yeux tous les genres, toutes les écoles, tous les talents.

Cependant, si on considère que le progrès n'est réellement digne de s'appeler de ce beau nom qu'autant qu'il se répand et fait profiter des résultats qu'il obtient toutes les parties du pays, on sera bien obligé de convenir que la presse musicale remplirait une sainte et digne tâche en s'occupant activement de la manière dont l'art est considéré dans nos grandes villes, et des moyens d'exécution, des ressources musicales que chacune d'elles présente aux regards de l'investigateur éclairé.

Nous nous proposons, non de remplir complètement la vaste et laborieuse tâche que nous venons d'esquisser à grands traits, cela serait trop au-dessus de nos forces; mais, au moins, d'apporter à son exécution et nos faibles lumières et notre infatigable bonne volonté pour tout ce qui concerne l'art qui fait l'objet de notre culte dévoué.

Nous commencerons cette revue de l'état de la musique dans les grandes villes de France par Bordeaux, qui, en raison de son importance, du nombre de ses habitants et de leurs dispositions bien connues pour la musique, constatées par le grand nombre d'artistes remarquables auxquels cette ville a donné naissance, nous paraît à plus d'un titre mériter la préférence que nous lui accordons.

Pour procéder avec ordre à l'examen des ressources musicales que présente la ville de Bordeaux, nous commencerons par le Grand-Théâtre, où l'on exécute le grand opéra, l'opéra-comique, l'opéra de genre, les traductions d'opéras étrangers, et le grand ballet d'action. Quelquefois aussi on y donne des concerts et des intermèdes musicaux, lorsque des artistes de Paris viennent prêter leur concours à l'orchestre et à la troupe chantante de ce théâtre.

La troupe de grand opéra du théâtre de Bordeaux possède seulement deux artistes remarquables sous le rapport du chant, de la musique et du jeu: ces deux artistes sont, mademoiselle Elian Barthélemy, transfuge de l'Opéra de Paris, et M. Valgalier, premier ténor. La voix de ce chanteur est pleine, sonore et vibrante dans toutes ses parties; sa méthode de chant se fait

surtout remarquer par la largeur; mais il ne possède pas encore le grand art de bien phraser. Quant à mademoiselle Lami, première chanteuse sans roulades, sa voix est des plus médiocres, surtout dans les notes aiguës; de plus, elle s'en sert maladroitement, et se trouve obligée, pour produire de l'effet, de faire vibrer toutes ses notes par une espèce de tremblement, ce qui rend sa vocalisation assez semblable à ce jeu de l'orgue qu'on nomme le *tremblant*. La première basse a une grosse voix qui ne peut trop descendre, et qui ne saurait se laisser manier avec souplesse. A bien dire c'est plutôt un chantre qu'un chanteur. Le baryton a une très bonne voix, mais il ne sait pas chanter. Au reste, dans cette troupe comme dans toutes celles de la province, l'absence d'un ténor léger se fait vivement sentir. Tous les artistes à qui la nature a accordé la voix qui conviendrait à cet emploi, veulent à toute force chanter les grands premiers rôles, et devenir plus ou moins des Duprez. Cette singulière prétention a pour effet inévitable de constituer ces messieurs à l'état d'exécrables premiers ténors, et d'entraver l'organisation de toutes les troupes. Les chœurs du Grand-Théâtre de Bordeaux sont justement ce qu'ils peuvent être dans une ville où les moyens d'éducation musicale n'ont pas encore été mis, par quelque institution bienfaisante, à la portée de toutes les classes. Ils chantent faux, si l'on peut appeler chanter l'action de brailler toute la musique imaginable, toujours avec la même force, avec la même intensité de son. L'orchestre, dont M. Schaffner tire assez bon parti, contient quelques artistes de mérite, parmi lesquels nous citerons MM. Lagarie, premier violon; Delenclos, première flûte; Hormille, premier cor; Rickmans, premier basson; Leglu, première basse; mais, par le fait même de sa constitution, cet orchestre ne saurait donner une idée convenable des chefs-d'œuvre modernes, car l'équilibre entre les instruments à cordes et les instruments à vent y est complétement détruit. En effet, comment cinq premiers violons, six seconds, deux altos, trois violoncelles et quatre contre-basses, pourraient-ils lutter contre la famille nombreuse et sonore des instruments à vent, et contre le cliquetis des instruments de percussion?

Les pièces du grand répertoire lyrique les plus goûtées à Bordeaux sont *Robert*, *les Huguenots*, *la Juive*, *la Favorite* et *Guido et Ginevra*.

Les artistes de Paris vont souvent donner des représentations à Bordeaux. Tout dernièrement cette ville a été visitée par madame Dorus, mademoiselle Fitz-James et M. Barroilhet. Barroilhet surtout a été goûté des Bordelais, qui, en revanche, n'ont pas su apprécier dignement la délicatesse et le fini du magnifique talent de madame Dorus. Quant à mademoiselle Nathalie Fitz-James, elle a plutôt réussi comme danseuse que comme cantatrice. En ce moment on monte *la Reine de Chypre* et *les Martyrs*; mais par une inconcevable lésinerie, le directeur ne fait pas peindre un seul décor pour *la Reine de Chypre*, et c'est devant de vieux châssis couverts de toiles en lambeaux, portant à peine les traces de la brosse du décorateur, que la belle partition de M. Halévy fera son apparition à Bordeaux. La valeur intrinsèque de l'œuvre du maître nous est un sûr garant du succès qui l'attend; mais nous ne saurions trop nous récrier contre un acte de vandalisme semblable, commis à une époque où le public ne conçoit plus le grand opéra sans l'accompagnement obligé de magnifiques décors et d'une mise en scène luxueuse.

Dans un prochain article nous parlerons en détail de la Société philharmonique de Bordeaux, des organistes, des professeurs et des amateurs de cette ville.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Juive*, chantée par Duprez et les autres premiers artistes. — Demain lundi, le second acte de *Gustave*, suivi du ballet de *Giselle*. Entre ces deux pièces, l'orchestre exécutera la grande marche funèbre et triomphale composée par M. Berlioz pour les victimes de Juillet. — Mercredi, la première représentation du *Vaisseau-Fantôme*.

*** Nous n'avons pas parlé des offres désintéressées d'un capitaliste qui a *quarante-six ans*, deux millions de fortune en immeubles, et *quelques capitaux*, qui ne compte d'ailleurs que des *parents éloignés*, et qui, n'ayant exercé aucun état, a fait des beaux-arts son *occupation principale*. Ce capitaliste désirerait se charger *gratuitement* de la direction de l'Opéra, c'est-à-dire qu'il ne prendrait rien pour sa peine, supporterait les pertes, et laisserait les bénéfices à qui de droit. Cette demande, rédigée en style de petites affiches, a été sérieusement adressée au ministre, et quelques personnes ont poussé la plaisanterie jusqu'à désigner positivement le jour et l'heure auxquels le capitaliste devait entrer en fonctions. Le directeur actuel de l'Opéra, M. Léon Pillet, a cru devoir informer le public, par la voie de la presse, qu'il n'avait aucune raison pour céder la place à personne, pas même à un capitaliste de *quarante-six ans*, n'ayant que *des parents éloignés* et *pas d'état*, si ce n'est celui d'amateur passionné de la danse et des jeunes danseuses. En même temps, M. Léon Pillet a publié le programme de la saison qui commence, et que nos lecteurs connaissent déjà. Le *Vaisseau-Fantôme* sera suivi de *Charles VI*, auquel succédera *le Prophète*, et ces trois opéras seront accompagnés de deux ballets, l'un de M. de Saint-Georges, l'autre de M. Théophile Gautier.

*** Un jeune ténor, nommé Corelli, a débuté dans *l'Elisire d'amore*, au Théâtre-Italien, et le succès qu'il a obtenu est pleinement justifié par la charmante qualité de sa voix et par la sûreté de sa méthode. C'est une des meilleures acquisitions qu'il fût possible de faire. Malheureusement les représentations de *l'Elisire* ont été interrompues par une indisposition de madame Persiani. Mardi dernier, madame Viardot-Garcia a reparu dans *la Cenerentola*, et a chanté ce rôle en grande musicienne. Elle eût produit encore plus d'effet si son entourage eût été meilleur. Tout le zèle et toute la bonne volonté de Campagnoli ne sauraient remplacer le talent de Lablache. Tamburini est toujours excellent dans le rôle de Dandini. On répète activement *Linda de Chamouni*, opéra nouveau de Donizetti, et la première représentation ne s'en fera pas attendre.

*** On a mis en répétition un opéra nouveau d'Auber. Espérons pour l'Opéra-Comique que cet ouvrage obtiendra un grand succès, car les dernières nouveautés ne sont pas heureuses. *Le Roi d'Yvetot* est mort-né, et l'on peut en dire autant du *Code noir*, qui ne figure sur l'affiche que lorsque l'administration ne sait que donner, et se résigne à jouer devant les banquettes.

*** L'Académie des beaux-arts, dans sa séance du samedi 29 octobre, a décidé, sur la proposition de la section de musique, qu'il y avait lieu à nommer à la place vacante par la mort de Cherubini. La liste des candidats devait être arrêtée hier samedi, 5 novembre; mais la formation en a été remise à huitaine, MM. Auber et Carafa, que leurs fonctions retenaient au Conservatoire, n'ayant pu se rendre à la séance.

*** En votant pour l'ajournement de la création d'un troisième théâtre lyrique, la commission spéciale des théâtres royaux s'est occupée d'améliorer autant que possible la situation des jeunes compositeurs, qui se plaignent de ne pouvoir s'essayer librement et faire leurs preuves devant le public. Elle a émis le vœu que des représentations d'ouvrages nouveaux eussent lieu plusieurs fois par année au Conservatoire de musique et de déclamation, et elle a posé les bases d'une combinaison qui ne saurait manquer de tourner au profit de l'art et des artistes, sans compromettre aucunement les exploitations théâtrales dont le nombre et la concurrence entraînent des résultats si fâcheux.

*** Nous avons le profond chagrin d'annoncer aux nombreux amis de M. Meyerbeer que l'illustre compositeur vient de perdre son frère Henry, qui a été frappé d'apoplexie à l'âge de quarante-cinq ans. C'est une perte d'autant plus cruelle, que, depuis six ans, c'est le second frère du grand artiste enlevé à cette famille si éminente et si distinguée.

*** Malgré tout ce qui a été dit et écrit, il est plus que jamais probable que M. de Bériot viendra remplir la place de professeur de violon au Conservatoire de Paris.

*** La belle mademoiselle Cathinka Heinefetter, que le public parisien a applaudi à l'Opéra, est en ce moment à Bruxelles, où elle obtient les plus brillants succès. Elle doit chanter prochainement *la Reine de Chypre*, d'Halévy, qui est en répétition en ce moment.

*** Mademoiselle Loewe, la célèbre cantatrice allemande que l'on a applaudie à Paris dans les concerts de la *Gazette musicale*, vient d'obtenir un brillant succès à Naples dans la *Norma* de Bellini.

*** Le célèbre pianiste, M. Rosenhain, est revenu à Paris. On nous assure qu'il cédera enfin, cette année, au désir si souvent exprimé par des pianistes avancés, de leur ouvrir un cours, où

l'on exécutera surtout des morceaux d'ensemble de tous les grands compositeurs de piano, depuis Scarlatti et Bach jusqu'à nos jours.

*** MM. Sterndole Bennett à Londres, Franz Cammer à Berlin, ont été nommés membres de la Société pour l'encouragement de l'art musical des Pays-Bas.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — L'inauguration de la salle du Grand-Théâtre de cette ville a eu lieu le 29 octobre. Près de deux mille soldats, l'état-major de la place, et environ deux cents personnes invitées composaient le public. Cette représentation militaire s'est passée avec une sécurité complète, et sans que l'on ait entendu ces *craquements* dont une feuille locale avait menacé les spectateurs. Les journaux de Lyon s'accordent à dire que la salle est magnifique.

*** *Bar.* — M. Beaumés-Arnaud vient de donner un concert dans lequel il a prouvé à l'auditoire que son mérite ne consistait pas seulement à soupirer avec âme des romances au piano, à dire avec esprit les gracieuses chansonnettes de sa composition. Dans l'air des *Chaperons blancs*, que Ponchard n'eût pas mieux phrasé, on a pu juger de sa voix et de sa méthode : depuis long-temps Bar n'avait entendu un chanteur de cette école.

*** *Strasbourg.* — Le pianiste Rhein, de Strasbourg, établi depuis longues années à Bordeaux, vient de se faire entendre, à son passage pour l'Allemagne, dans une soirée musicale, secondé par madame Ducrest, cantatrice distinguée. L'un et l'autre ont recueilli les suffrages unanimes de tout l'auditoire, surtout les compositions de M. Rhein, dont l'exécution n'a rien laissé à désirer. Mademoiselle Marie Ducrest s'est montrée sa digne élève en exécutant avec lui un duo à deux pianos, sur un motif de Carafa.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Belgique.* — M. Alizard, mademoiselle Lia Duport, et M. Demunck ont donné plusieurs concerts à Gand et à Bruges. Les journaux de ces deux villes mentionnent le grand effet de ces concerts. « Ces artistes, dit le *Journal de Bruges*, du 29 octobre, ont obtenu un succès d'enthousiasme bien mérité ; tous les dilettanti qui ont eu l'avantage de les entendre sont unanimes pour déclarer que M. Alizard possède une voix de baryton du plus beau timbre, et qu'avec cet avantage il est musicien consommé. Mademoiselle Lia Duport allie à une voix suave et étendue toutes les qualités d'une cantatrice très consommée. D'après le dire de tous les connaisseurs, ces deux virtuoses doivent se classer au premier rang des artistes que la France possède. » Le *Messager de Gand* enchérit encore sur ces éloges dans deux articles, où il paie un tribut d'admiration aux qualités supérieures d'Alizard. Il n'est pas moins explicite sur le talent éminent de mademoiselle Lia Duport. « Elle possède, dit-il le 29 octobre, une de ces voix qui rendent avec un égal succès les difficultés et le sentiment, une voix brillante et veloutée qui parcourt toute l'échelle d'un soprano complet. Nous croyons faire de la distinction et de la beauté de sa méthode, et de son expression un éloge immense, en disant qu'elle ne chante pas du tout comme les autres ; nous parlons des autres qui ne sont pas à Paris. » Et il ajoute, le 31 octobre : « Ces grands artistes se sont encore surpassés hier soir, surtout mademoiselle Lia Duport, dont la voix a éclaté brillante, pure, volumineuse. » Le beau talent du violoncelliste M. Demunck a aussi sa part dans ces suffrages unanimes de la presse belge, dont nous ne pouvons donner ici qu'un rapide extrait.

*** *La Haye*, 23 *octobre.* — MM. Ernst et Franco-Mendès se sont fait entendre dans une grande soirée musicale qui avait lieu chez S. A. R. monseigneur le prince d'Orange, et où se trouvaient LL. MM. le roi, la reine, et tous les autres princes et princesses du royaume des Pays-Bas. L'auguste assemblée a été ravie du talent admirable dont M. Ernst a donné des preuves. S. A. R. le prince d'Orange a prié M. Franco-Mendès de clore la soirée en exécutant sa touchante élégie et l'*Ave Maria* de Schubert. Le lendemain, les deux artistes ont reçu des témoignages de la satisfaction qu'ils avaient causée.

*** *Amsterdam.* — La dixième session annuelle de la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical, a été présidée à Amsterdam, pendant les derniers jours d'août 1839, par M. J. de Vos Wz. Le rapport relatif aux travaux des différentes sections, pendant l'année sociétaire révolue, a constaté l'état florissant des écoles et des sociétés de chant, et les progrès des disciples qui étudient l'art aux frais de la Société, tant au Conservatoire royal à La Haye qu'à l'étranger. Les compositeurs qui depuis la dernière session ont mérité le suffrage ou les encouragements de la Société, sont MM. L. Erck, hautbois au Théâtre-National d'Amsterdam ; C. Gaye, professeur de chant à Leide ; A. Berlyn, artiste à Amsterdam ; J.-E. Schmitz, à Haarlem ; et J. Oudyk van Putten, à Rotterdam. Dans cette session, plusieurs prix ont été distribués pour différentes compositions, parmi lesquelles une ouverture de M. D. Koning, de Rotterdam, et des études pour l'orgue, de M. Bastiaans, d'Amsterdam, seront publiées au nom et aux frais de la Société. L'école d'orgue, dont la Société a jeté les bases, sera probablement ouverte cette année à Utrecht. Vers la fin d'avril prochain, la troisième grande fête musicale sera célébrée à Amsterdam. Sont nommés membres de mérite, MM. J. Moschelès, à Londres, et A. Hesse, à Breslau ; et membres correspondants, MM. M. Schlesinger, à Paris, H.-C. Breidenstein, à Bonn, et F.-T. Blatt, à Prague. La Société a eu à déplorer la perte d'un de ses membres de mérite les plus zélés en la personne de F. Paer, le célèbre compositeur italien.

— Le succès obtenu par Ernst à son premier concert à Amsterdam a peut-être dépassé celui qu'il avait auparavant obtenu dans notre capitale. Déjà, à la répétition, le plus vif enthousiasme s'était manifesté parmi tout l'orchestre et le grand nombre d'amateurs qui y assistaient ; et il serait difficile de décrire l'accueil qui, le soir, fut fait à cet artiste, lorsqu'il apparut sur cette scène, tant de fois témoin de sa gloire. Les applaudissements et les bravos arrachés par nos souvenirs ont duré plusieurs minutes. Ensuite, à chaque phrase musicale, à chaque trait, le succès alla croissant pendant toute la soirée ; ce fut un véritable transport dans toute la salle. Rappelé après le *Carnaval de Venise*, Ernst a été salué par un tonnerre d'applaudissements que couvraient à peine les fanfares trois fois répétées de l'orchestre. Enfin, cette belle soirée a été de nouveau un beau triomphe pour ce grand violoniste, dont le talent semble avoir encore grandi depuis sa dernière apparition parmi nous. A La Haye, à Rotterdam, et dans toutes les villes de la Hollande, M. Ernst a donné des concerts ; son succès a été immense. Ce grand artiste vient de partir pour l'Allemagne, d'où il se rendra en Russie.

*** *Londres*, 31 *octobre.* — A *Covent-Garden*, miss Kemble, dans la *Sémiramide*, continue ses brillants succès en compagnie de madame Shaw, charmante chanteuse ; et malgré un temps abominable et un brouillard des plus noirs, la salle est toujours comble. La tragédie de *Macbeth*, jouée par M. Vandenhoff et madame Salzberg, attire également la foule à ce théâtre ; et grâce aux soins qu'a mis Bénédict (auquel on doit la plupart des améliorations musicales) à faire exécuter la musique de Locke, cette tragédie est devenue une nouveauté des plus attrayantes. Madame Salzberg est une tragédienne extraordinaire, et depuis trente ans la scène n'en avait pas vu de pareille.

— On répète *il Matrimonio segreto* ; cette admirable production de Cimarosa ne peut manquer d'obtenir un succès complet si les chanteurs peuvent égaler les cantatrices chargées des principaux rôles.

— Le *Grecian-Saloon*, sous la direction de Frazer, est définitivement transformé en un théâtre presque régulier. *La Muette de Portici* vient d'y être représentée avec un luxe extraordinaire de décorations. M. Isacson dirige l'orchestre. Cette innovation fera époque dans le *New-Road*. On va, dit-on, monter *Robert-le-Diable*.

*** *Berlin*, 21 *octobre.* — Par ordre du roi, on prépare une solennité touchante au Théâtre royal et national de notre ville. C'est la célébration du cinquantième anniversaire du premier début sur cette scène de notre célèbre actrice, madame Schroeckh, par une représentation à son bénéfice, composée des deux pièces suivantes : *les Chasseurs*, drame d'Iffland, dans lequel madame Schroeckh remplira le même rôle où elle fit, il y a cinquante ans, sa première apparition devant le public berlinois, et la *mort de Wallenstein*, tragédie de Schiller, qui offrira cet attrait particulier que mademoiselle Fanny Elssler y jouera, pour la première fois de sa vie, un personnage parlant. Avant-hier, M. le baron de Kutner, intendant royal des Théâtres royaux de notre ville, a donné, en l'honneur de madame Schroeckh, un banquet auquel étaient invités tous les acteurs et toutes les actrices de notre scène nationale, ainsi qu'un grand nombre de nos sommités littéraires et artistiques. Après-demain, on exécutera, au Théâtre royal du Grand-Opéra, *Robert-le-Diable*, de M. Meyerbeer, où la célèbre cantatrice, mademoiselle Dell'Occa-Schoberlechner, de notre Théâtre-Italien, remplira le rôle de

la princesse Isabelle. La famille royale honorera de sa présence cette représentation, ainsi que celle qui aura lieu au bénéfice de madame Schroeckb.

*** *Livourne*, 16 *octobre*. — On a inauguré en grande pompe le nouveau théâtre de Livourne, auquel on a donné le nom de Théâtre-Rossini. La soirée a été des plus brillantes, et l'on y remarquait un grand nombre de grands personnages étrangers. On a joué *Moïse*, du célèbre Rossini; cet ouvrage a été bien exécuté, et a excité le plus vif enthousiasme.

*** *Athènes*, 4 *octobre*. — Le théâtre de notre capitale, fermé depuis plus de dix mois, sera rouvert très prochainement, grâce à la sollicitude du gouvernement, qui vient de donner à cet établissement une nouvelle organisation. Voici les principales dispositions de l'ordonnance qui a été rendue à ce sujet: 1° Le théâtre de la ville d'Athènes est érigé en Théâtre national; 2° il lui sera accordé, sur les fonds destinés à l'utilité publique, une subvention annuelle dont la quotité variera selon les circonstances; 3° on jouera sur cette scène la tragédie, la comédie, l'opéra, et le ballet; 4° tous les ans on y représentera, s'il est possible, quelques uns des chefs-d'œuvre dramatiques de l'ancienne Grèce, qui ont été conservés en entier; 5° la direction du théâtre sera placée sous la surveillance d'un comité de six membres, qui seront nommés par le ministre de l'intérieur. Ce comité est déjà composé. Les hommes qui en font partie se distinguent à la fois par leurs lumières et leur position sociale; ce sont MM. Scomphos et Delizannes, conseillers d'état; Deannados, professeur d'archéologie à l'université royale d'Athènes; le baron de Stengel, caissier du trésor; Margarantos et Rhallis, banquiers. On assure que l'inauguration du Théâtre national aura lieu dans le courant du mois de décembre prochain, par l'*Antigone* de Sophocle, avec la musique de M. Mendelssohn-Bartholdy.

M. Beaumès-Arnaud, de retour de ses voyages où de nombreux succès l'ont accueilli, va ouvrir, le 1er décembre, rue Taitbout, 9, un cours de chant pour les dames. — Ce cours a été connu l'année dernière sous le nom d'Hyppolite Arnaud.

Plusieurs chanteurs portant à Paris le nom d'Arnaud, M. Hyppolyte vient de joindre au sien celui de Beaumès pour éviter la confusion.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 46.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

—

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 13 novembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MÉREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



MM. les Abonnés à Paris recevront

le 27 novembre,

2e KEEPSAKE DES PIANISTES,

CONTENANT

1. **Mazurka**; par **Chopin**.
2. **Un Jour d'Été**, andante; par **J.-B. Cramer**.
3. **Pensée fugitive**; par **Ch. Czerni**.
4. **Adieu**, de **Schubert**; transcrit par **Doehler**.
5. **Impromptu**; de **Henselt**.
6. **Églogue**; par **St. Heller**.
7. **Canzone napolitana**, nocturno; par **Fr. Liszt**.
8. **Air d'Oberon**, de **Weber**; transcrit par **Kullak**.
9. **Étude**; par **Mendelssohn**.
10. **Romance**, de **Guedron** (musique ancienne); variée par **A. Méreaux**.
11. **L'Aérienne**, valse; par **Rosellen**.
12. **Mélodie** de **A. Schimon**.
13. **La Tempête**, étude de concert; par **Schachner**.
14. **Romance sans paroles**; par **S. Thalberg**.
15. **Nocturne**; par **E. Wolff**.

—

le 15 décembre,

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

—

le 1er janvier,

ALBUM DE CHANT.

SOMMAIRE. Question de droit. — *Castor et Pollux*. La partition; par H. BERLIOZ. — Académie royale de musique : *le Vaisseau-Fantôme* (première représentation). — Théâtre-Italien : Début de mademoiselle Nissen. — Théâtre royal de l'Opéra-Comique : reprise de *Zampa*; par H. BLANCHARD. — Conservatoire de musique et de déclamation. Suite des concours annuels. — Nouvelles. — Annonces.

QUESTION DE DROIT.

Nous avons à rapporter un fait assez extraordinaire, et nous nous bornons pour aujourd'hui à poser la question de droit qui en résulte.

« Un commissaire de la librairie s'est présenté dans » nos magasins, et nous a déclaré que, malgré le juge- » ment du *tribunal civil*, et l'arrêt de la *Cour royale*, » obtenus par nous il y a deux ans, lesdits jugement et » arrêt ordonnant, *suivant la loi*, le dépôt de *deux* » *exemplaires* de toute œuvre de musique avec paroles, » M. le directeur des Beaux-Arts entendait que *trois exem-* » *plaires* fussent déposés pour les bureaux ; que toute » œuvre non déposée à ce nombre fût saisie; et que dé- » sormais on ne s'adressât plus aux tribunaux, mais au » conseil d'État, qu'on avait consulté d'avance. »

Il est bon de rappeler ici que, sous la *Restauration*, *cinq exemplaires* des livres, musique et gravures étaient déposés, et que, sur ce nombre, *trois exemplaires étaient vendus publiquement*. A son arrivée au ministère,

M. de Martignac fit cesser ce scandale, en ordonnant le dépôt de deux exemplaires seulement.

Veut-on donc en revenir aux anciens abus? Les jugements et arrêts ne sont-ils plus une garantie? et le conseil d'État peut-il intervenir dans un débat sur lequel les tribunaux ont prononcé? Voilà, pour aujourd'hui, la question que nous soumettons à M. le directeur des Beaux-Arts et au public. Si on nous y oblige, nous la développerons et l'examinerons à fond.

MAURICE SCHLESINGER.

CASTOR ET POLLUX.

La Partition.

Il me semble que cette étude de la partition de Rameau est maintenant assez intempestive; elle eût dû suivre de beaucoup plus près l'analyse que j'ai faite du poëme qui lui donne son nom; mais *le desir de voir* et *l'humeur inquiète* l'ont emporté même sur le respect que tout rédacteur de la *Gazette musicale* doit à ses lecteurs (nous croyons tous avoir des lecteurs), et je suis parti pour les bords du Rhin, laissant Castor et Pollux, au seuil de l'Olympe, sur le point d'être nommés dieux, sans dire un mot de ce que chantent ces deux intéressants héros jumeaux.

Réparons de notre mieux une omission si grave. Cet opéra n'est pas comme les grands drames lyriques d'aujourd'hui; il a une ouverture; et c'est un de ses plus incontestables défauts. Ainsi que des neuf cents quatre-vingt dix-neuf millièmes des opéras de cette époque, on peut dire de lui qu'il a une ouverture, comme on dit d'un homme assez bien tourné d'ailleurs : il a une verrue sur l'œil, ou une loupe au front, ou toute autre difformité. Cette ouverture se compose d'un maëstoso qui voudrait exprimer la force et la fierté héroïques, et d'une espèce de menuet fugué qui ne veut rien exprimer du tout, et qui atteint parfaitement le but que s'est proposé l'auteur. Tout cela forme un ensemble on ne peut plus disgracieux et insignifiant. On dit, pour la justification des faiseurs d'ouvertures de cette époque, que l'instrumentation était trop peu avancée, que les exécutants étaient trop peu habiles, etc., etc. Et l'on répond à cela que ces maîtres avaient cependant, comme nous, des violons, des altos, des basses, des flûtes, des hautbois, des bassons, des trompettes et des timbales; que ces moyens suffisent à la production de beaux morceaux de musique instrumentale; que l'instrumentation, dans beaucoup de cas, n'est d'ailleurs que le coloris du tableau, et qu'on pouvait écrire, même pour *le clavecin*, de très belle musique, puisque Beethoven a fait pour le piano des sonates supérieures peut-être à ses admirables symphonies; que les instrumentistes de ce temps n'étaient pas plus malhabiles que les chanteurs, et que si les compositeurs ont trouvé des idées quand il s'est agi de rendre en musique chantée certaines scènes de tragédie, c'est que les vers les leur inspiraient, tandis que, livrés à eux-mêmes dans la composition instrumentale, et privés du fil conducteur de la parole, ils se heurtaient à chaque pas, ou ne trouvaient que des lieux communs et des non-sens puérils. Il faut ajouter qu'il est probablement beaucoup plus difficile d'écrire une belle ouverture que de tracer le plan d'un beau morceau de chant, puisque nous voyons tant d'opéras admirés, et si peu d'ouvertures admirables. Poursuivons.

Le chœur des Arts et Plaisirs : « Vénus, ô Vénus! » est assez terne, ainsi que l'air de Minerve : « J'implore, amour, le secours de ta mère, » qui me semble manquer de caractère et retomber dans cet affreux style de menuet poudré, la plaie de la mélodie de cette époque. Il contient en outre le *trait* vocalisé de rigueur, sur ce vers : « Lance tes *traits* vainqueurs, » calembourg musical que les compositeurs se croyaient alors obligés de faire, et qui ne passait point du tout pour une bêtise.

En écrivant sur cet ouvrage, me sera-t-il permis d'exprimer tout crûment ma pensée?... les fanatiques de Rameau ne doivent pas être bien dangereux..... dans le doute..... je continue. Je trouve le récitatif de l'Amour très lourd et très disgracieux, l'air de Minerve beaucoup trop folâtre au contraire; le petit duo entre Vénus et l'Amour, avec ses vocalises sur le mot *gloire*, me semble assez peu intéressant. La gavotte instrumentale à deux temps, en *la* majeur, est gracieuse, tendre, et empreinte d'une douce mélancolie; cette mélodie, l'une des plus heureuses de la partition, revient bientôt après le ballet, chantée par l'Amour, sur les paroles :

> Renais plus brillante,
> Paix charmante!

avec lesquelles elle s'accorde parfaitement. La première note seulement est trop longue pour la première syllabe; et il en résulte une faute choquante de prosodie. On ne peut pas dire *re*.... nais. Le menuet, instrumental d'abord, vocal ensuite (Naissez, dons de Flore), est également fort gracieux.

Le chœur : Que tout gémisse! est d'une belle couleur; il contient des successions chromatiques d'un excellent effet, et dont l'accent douloureux et lamentable est là on ne peut mieux motivé.

La scène entre Phébé et Thélaïre : « Où courez-vous! » me paraît très faible; le mouvement en est lourd, d'un accent peu naturel; il y a l'infini entre des récitatifs pareils et ceux que Gluck écrivit très peu d'années après Rameau.

En revanche, Gluck lui-même a très peu de pages supérieures à l'air célèbre de Thélaïre :

> Tristes apprêts, pâles flambeaux.

Ici l'harmonie, la mélodie, le rhythme, et l'expression concourent également à émouvoir l'auditeur. Chaque note a son importance, parce que chaque note est précisément celle que l'expression demande; et l'explosion finale : « Non, je ne veux plus que vos clartés funèbres, » est préparée de loin avec une égale habileté. Quoi de plus douloureusement noble ensuite que la phrase :

> Toi qui vois mon cœur éperdu,
> Père du Jour, ô soleil, ô mon père!
> Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu.

Et le retour du thème, et son mouvement plagal du *la* sur le *mi* tonique, bien que *la*, quinte diminuée de l'accord, dût descendre diatoniquement sur *sol;* et cette basse aussi lugubre dans sa morne immobilité que dans sa lente progression descendante! Tout concourt à faire de cet air une des plus sublimes conceptions de la musique dramatique.

Le chœur suivant : « Que l'enfer applaudisse! » ne

manque pas d'énergie ; le mouvement lent qui s'y trouve intercalé pour les vers « qu'une ombre plaintive en jouisse, » forme en outre un heureux contraste avec ce qui précède et ce qui suit. Le ballet et le chœur des athlètes n'est pas, il s'en faut, à la même hauteur ; et, pour continuer à être vrai, j'avouerai que le récitatif où Pollux déclare son amour à Thélaïre est plus mauvais encore. C'est faux, ampoulé, mal dessiné, et en somme presque ridicule. Après plusieurs pages de remplissage, où le même défaut de vérité et de distinction se manifeste, on trouve dans le rôle de Pollux une sorte de récitatif mesuré, lent, plein d'expression et de noblesse. Je veux parler de la prière à Jupiter :

Ma voix, puissant maître du monde,
S'élève en tremblant jusqu'à toi!

On peut ranger parmi les choses médiocres les chœurs et ballets des suivantes d'Hébé ; si telle est la musique du séjour céleste, on conçoit que Pollux ne fasse pas un grand sacrifice en le quittant. C'est dans l'un de ces chœurs que se trouve encore un des mots que l'usage, ou pour mieux dire la routine antique, destinait inévitablement à des roulades et vocalisations plus ou moins grotesques ; il s'agit du mot *chaîne*. On ne pouvait pas alors chanter *traits*, *flamme*, *chaîne*, ou *volez*, sans former des *enchaînements* de notes, qui faisaient la voix *voler* comme un *trait*, ou onduler comme la *flamme*.

Il y a beaucoup de mouvement et de richesse harmonique dans le morceau d'ensemble avec chœur : « Sortez, sortez d'esclavage, » et plus encore dans le chœur : « Brisons tous nos fers. »

La scène des Champs-Élysées ne saurait en aucune façon soutenir le parallèle avec celle de l'*Orphée* de Gluck ; elle a du mérite cependant, et le monologue de Castor : « Séjour de l'éternelle paix, » est bien empreint de cette vague tristesse dont le souvenir de son terrestre amour obscurcit le bonheur du héros. Mais il y a loin de là à la sublime beauté de ce chœur d'ombres heureuses : « *Torna o bella al tuo consorte ;* » à la description magnifique des champs élyséens faite par l'époux d'Eurydice, et surtout à cet air pantomime d'une ombre souffrante, qui font de cette partie de l'*Orphée* de Gluck un véritable poëme antique, rival de ceux qu'Homère et Virgile nous ont laissés.

Le reste de la partition de *Castor et Pollux* n'offre plus qu'un mélange assez peu intéressant de chœurs et d'airs de danse qui ne se rattachent qu'indirectement à l'action. Il y a une certaine majesté dans le morceau de Jupiter : « Descendez des sphères du monde, » quelque risible que soit cette apostrophe du maître des dieux, ordonnant *aux astres* de venir danser une chaconne devant lui.

Les voix, dans cet opéra, sont en général écrites dans un diapason élevé qui devrait obliger les chanteurs à crier souvent et beaucoup ; elles sont en outre enchevêtrées avec les parties d'accompagnement, de manière à ce qu'une grande partie de leur liberté leur soit nécessairement enlevée ; de là une lourdeur et une rudesse inévitables dans l'exécution.

Les instruments à vent ne paraissent employés, selon la méthode du temps, qu'à nuancer plus ou moins certains fragments de mélodie ou à redoubler les parties d'instruments à cordes, sans que jamais l'auteur ait demandé aucun effet saillant aux ressources particulières propres à chacun d'eux. La mélodie de Rameau est en général triste et peu saillante ; quant à son harmonie, elle a souvent du caractère ; mais le système de la basse fondamentale eût-il été totalement inconnu, elle n'en aurait pas moins. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'accord dans cet opéra qui ne soit justifiable par toutes les théories harmoniques, et que, s'il en est de beaux, l'auteur les eût certainement trouvés, lors même qu'il eût ignoré ces prétendues lois de la nature si incomplètement observées, dont il a fait tant de bruit.

H. Berlioz.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE VAISSEAU-FANTOME.

OPÉRA EN 2 ACTES ;

Paroles de M. Paul Foucher ; musique de M. Dietsch.

(Première représentation.)

Une légende célèbre a fourni le sujet de cet opéra. Pour avoir franchi un cap interdit aux mortels, le capitaine Troïl est condamné à errer sur les mers jusqu'à ce qu'il rencontre une femme qui lui soit fidèle jusqu'à la mort ; il ne peut mettre pied à terre qu'un jour tous les sept ans : il aura donc bien du bonheur s'il trouve ce qu'il cherche. Justement le jour septennal est arrivé ; la jeune et belle Minna, fille d'un riche négociant de l'île de Shetland, ne demande pas mieux que de s'unir au jeune Maylnus, son compagnon d'enfance ; elle n'attend plus que l'aveu de son père, qui doit revenir incessamment. Le père revient, il a manqué périr dans une tempête ; le capitaine d'un vaisseau étranger l'a recueilli sur son bord, et en récompense de ce service, Barlow a promis la main de sa fille, dont le capitaine a vu le portrait. Ce capitaine, c'est Troïl, le maudit, caché sous le nom suédois de Waldemar. Vous comprenez que Minna hésite à tenir la parole donnée par son père ; mais la fascination du maudit agit sur ses yeux, sur son âme, et elle se résigne ; Magnus se résigne aussi, et le mariage est décidé.

Troïl se conduit en honnête homme ; avant la cérémonie, il fait ses confidences à sa future ; il lui dit entre autres choses :

Oserais-tu me suivre, pauvre femme?
Entre mes bras de spectre, oserais-tu braver
Le flot brûlant comme la flamme?

Et la sensible Minna lui répond :

Je l'oserai pour te sauver.

Magnus, qui s'est fait prêtre pour obéir à un avis du ciel et qui se dispose à unir lui-même les deux époux, reconnaît le maudit des mers à une blessure toujours saignante qui est restée à la main de ce dernier. Troïl est le meurtrier du père de Magnus, et quand il se voit découvert, frappé d'anathème, il s'écrie :

. . . A moi, mes compagnons!
A moi, puissances des abîmes!
A moi, spectres, à moi, démons!

Minna prend pitié du désespoir de Troïl, et s'écrie à son tour :

S'il faut, Troïl, pour vaincre l'anathème
Jusqu'au trépas suivre ton sort,
Sois donc sauvé, Troïl, je t'aime!
Et t'aimerai jusqu'à la mort!

En disant cela « elle s'élance suivie de Troïl, et, gra-
» vissant rapidement un rocher, se précipite dans la mer.
» Le vaisseau-fantôme s'engloutit en même temps avec
» un bruit terrible. Au même instant les nuages se dis-
» sipent et laissent voir dans une apothéose lumineuse
» Minna conduisant aux pieds de Dieu le maudit dont elle
» vient d'acheter le pardon. »

Il y a plus de poésie que de drame dans ce libretto d'espèce un peu sérieuse pour sa coupe et son étendue; le style en est brillant, coloré, peut-être plus que la musique ne l'exige. C'est le coup d'essai lyrique d'un auteur qui a fait ses preuves en poésie et en drame, de même que la partition est le *maiden-speech* théâtral d'un compositeur nourri dans l'église. La musique de M. Dietsch est marquée au coin de l'étude et du savoir; elle a un parfum de distinction, de bon goût, d'élégance, et ne manque pas de teintes vigoureusement touchées. Les cantilènes mélancoliques et vaporeuses s'y mêlent à des chœurs pleins d'énergie. Les morceaux les plus saillants sont la ballade chantée par Minna pendant la veillée, le duo de Minna et de Magnus, la prière de Minna pendant l'orage, les couplets de Barlow, les chants contrastés des deux équipages, l'un composé des honnêtes matelots de Barlow, l'autre des compagnons de Troïl, le duo de Troïl et Minna, la cavatine de Magnus et la grande scène finale. Avec un peu plus d'expérience dramatique, M. Dietsch aurait senti le besoin de jeter quelque variété dans cette suite de morceaux qui se ressemblent plus ou moins d'inspiration et de caractère. Sa partition pèche surtout par la monotonie. Magnus et Troïl y chantent à peu près de la même façon, et cependant nul rapport de langage ou de mœurs ne saurait exister entre ces deux personnages. En résumé, M. Dietcsh a fait une œuvre honorable qui lui sera comptée et servira pour son avenir.

Madame Dorus-Gras, chargée du rôle de Minna, l'a chanté de sa voix toujours pure, éclatante et flexible : la polonaise, qui lui vaut triple salve de bravos, n'est pas le meilleur morceau de l'ouvrage; mais c'est, grâce à elle, celui qui produit le plus d'effet. Marié dit avec beaucoup de charme et d'accent quelques parties de son rôle; Ferdinand Prevot chante fort bien ses couplets. Dans le rôle de Troïl, Canaple a réalisé l'espérance que ses débuts avaient fait concevoir.

MM. Philastre et Cambon ont peint deux beaux décors pour le *Vaisseau-Fantôme :* l'apothéose seulement laisse beaucoup à désirer. L'Opéra nous a blasés sur les merveilles de ce genre : les habitués de ce théâtre ont tant vu le soleil! Aussi mieux vaudrait nous laisser sur la terre que de nous faire monter au ciel pour si peu!

A. Z.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise de NORMA. — Début de Mlle Nissen.

Au milieu des tribulations que donne à cette administration l'état fâcheux de son précédent personnel, il est juste qu'elle soit dédommagée du côté même où elle se trouve dans l'embarras, et que des débuts heureux viennent combler jusqu'à un certain point les vides que cause la maladie. Après l'apparition de Corelli, ténor de la bonne école, et qui nous est arrivé d'une façon inespérée, est venu le tour de mademoiselle Nissen, cantatrice de bon aloi, et qui doit compter comme une heureuse acquisition. Mademoiselle Nissen vient de se montrer, pour la première fois, dans le rôle d'Adalgisa, autrefois dévolu à madame Albertazzi. Il s'agit, comme on voit, d'un emploi de mezzo-soprano, ou soi-disant tel, car personne peut-être, ces dames exceptées, ne prend au sérieux les quelques notes qu'elles feignent de faire résonner dans les registres du contralto. Il serait difficile de dire à laquelle des voix de contralto et de soprano elles ont dérobé, par l'exercice, quelque chose pour ajouter à leur voix naturelle. En ce qui touche mademoiselle Nissen, je crois qu'elle avait un soprano décidé, car elle descend deux octaves sans peine, sans arriver jusqu'aux limites sourdes que s'efforcent d'atteindre toutes ces cantatrices à deux fins. Sa voix est mince, fine, peu timbrée dans le médium, mais très mordante à l'aigu. Egalité de son, vocalisation exercée, bon goût et sobriété dans les ornements, telles sont les qualités qui la distinguent. Quant à ses défauts, on pourrait croire qu'elle manque d'âme; mais elle était si embarrassée de sa tenue, et surtout de ses bras, que le sentiment ne pouvait percer dans des circonstances aussi défavorables.

Mademoiselle Grisi, dans le rôle de Norma, a été aussi passionnée, aussi impétueuse peut-être que de coutume. En vérité, j'ai peur de constater un jour de ce côté excès de sentiment. Quant à présent, le chant ne s'en ressent pas encore. Tant qu'il restera pur comme auparavant, nous n'avons rien à dire. Mademoiselle Grisi s'arrête tout simplement à la terreur majestueuse et grandiose.

Voilà donc l'Opéra-Italien bien fourni de ténors et de cantatrices; mais qui nous eût dit, il y a deux mois, que nous manquerions de basses? Ronconi, le premier *basso cantante* de l'Italie, semblait disponible; que ne lui a-t-on fait des offres, au moins par procuration?

G. L. P.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de *Zampa*.

Que maudits soient les compositeurs à petites mélodies que quelques uns trouvent charmantes, ces Nicolo de tous les temps qui ajournent les progrès de l'art, qui calomnient le savoir, parce qu'ils ont du savoir-faire! Foin aussi des mathématiciens en musique, de ces docteurs ès-science harmonique qui ne savent trouver que des accords quand il faut du chant; et par contre, honneur aux hommes qui, comme Hérold, réunissent aux beautés étudiées du contrepoint, l'inspiration mélodique et les sévères exigences de la scène! On a repris *Zampa* vendredi dernier, à l'Opéra-Comique, et cette représentation a bien et dûment constaté pour tout homme de science et de goût que la partition de *Zampa* est un chef-d'œuvre. Nous avons toujours poussé, dans la *Gazette musicale*, l'administration de l'Opéra-Comique à remettre à la scène d'anciens ouvrages, comme seul moyen d'avoir un bon répertoire, de former des comédiens suffisants pour le Théâtre-Favart, et de mettre le public à même de faire de l'éclectisme musical. Joignant l'exemple au précepte, la *Gazette musicale* a souvent fait entendre, dans ses séances annuelles, de vieille et bonne musique, et avait repris aussi, elle, *Richard Cœur-de-Lion*, bien avant que l'Opéra-Comique le jouât plus de cent

fois. Parmi ces anciens ouvrages, qu'on revoit toujours avec plaisir, nous signalerons encore l'*Amant jaloux*, fort jolie pièce qui serait une excellente étude rétrospective dans le vrai genre de l'Opéra-Comique, pour Masset, Roger, Henri, et madame Rossi-Caccia. Mais pour en revenir à *Zampa*, nous dirons que cet ouvrage, qui fut d'abord accueilli froidement, a toujours gagné dans l'esprit des vrais connaisseurs, et que la dernière audition l'a placé au rang de nos plus beaux ouvrages lyriques. C'est large, beau, sévère, inspiré, et par conséquent moins milliflu, moins maniéré, et moins joli que *Marie* et le *Pré-aux-Clercs*. La partition de *Zampa* est la jeune sœur de *Don Juan*. La similitude du sujet avec ce chef-d'œuvre de Molière et de Mozart a peut-être refroidi nos amateurs d'opéras-comiques, qui, avant tout, veulent du nouveau dans une pièce, et subordonnent même la musique aux paroles dans un libretto.

Nous ne citerons pas tel ou tel morceau de cette belle partition, car tous sont remarquables par le style, la forme classique, l'inspiration mélodique, l'animation continuelle de l'orchestre, la coquetterie des accompagnements, la vérité scénique, et les beautés conventionnelles cependant du genre fantastique. La pièce a été assez bien jouée, et surtout, ce qui est plus essentiel, fort bien chantée. Si Masset ne s'est pas montré tout-à-fait assez corsaire audacieux, colère, insouciant, gai, comme Garcia nous représenta jadis Don Juan, il a été passionné, noble, élégant par le chant, ne voulant pas oublier sans doute que Zampa a été gentilhomme avant d'être un mauvais sujet. Quoi qu'il en soit, dans l'intérêt de la pièce, comme dans le sien, nous lui conseillons d'être plus Italien, plus Sicilien, plus ardent; l'action dramatique y gagnera en rapidité. Qu'il dise avec plus d'indépendance, de désinvolture dramatique et de fougue le morceau de l'orgie des pirates, comme aussi, avec plus d'animation et de gaieté présomptueuse, le charmant rondo *Il faut céder à mes lois*, etc. Du reste, il a dit avec beaucoup de charme, d'expression et d'entraînement dramatique la délicieuse romance et le beau duo du troisième acte.

Et puisque nous en sommes à l'expression dramatique, nous engageons madame Rossi-Caccia à se tenir en garde contre l'exagération, ce moyen d'effet dramatique, dont elle atteint l'apogée dans *le Code noir*. Elle tombe dans cet inconvénient en chantant la ballade d'Alice, qui n'est qu'un récit, et dont les deux derniers vers sont en forme de prière, qui doit être dite simplement et avec un sentiment religieux. Cette légère tache et quelques autres, comme le précieux, l'affectation de quelques ornements de vocalisation, sont rachetés, du reste, par de belles qualités vocales, par un bon style de chant, et par des élans de passion dramatique qui font de madame Rossi-Caccia un sujet précieux pour l'Opéra-Comique, malgré la sorte d'étrangeté italienne qu'elle semble vouloir y naturaliser, mais qui se fondra dans la sévère correction de la scène française.

Le duo-trio entre mademoiselle Prévost, Riquier et Sainte-Foy, morceau dans le genre franco-italien, a été fort bien dit, surtout par la cantatrice, qui est aussi une excellente comédienne. Il en a été de même du joli trio en *la* mineur de la peur, au premier acte, morceau ravissant de déclamation vraie, et tout-à-fait dans la manière française.

La musique de *Zampa* place notre école à la hauteur qu'elle doit occuper dans l'Europe musicale, et la reprise de cet opéra est une bonne fortune pour les partisans de notre musique nationale, ainsi que pour le théâtre de l'Opéra-Comique. Masset, sans faire oublier Chollet dans le rôle de Zampa, interprète la belle musique d'Hérold en excellent chanteur, et de manière à donner le désir de l'entendre plusieurs fois.

Henri BLANCHARD.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Suite des CONCOURS ANNUELS.

Le concours de *chant* ouvrait la semaine : treize cantatrices et sept chanteurs s'y disputaient les prix. Mesdemoiselles Osselin et Vauchelet se sont partagé le premier prix des femmes; mademoiselle Rouvroy a obtenu le second, et mademoiselle Mondutaigny l'accessit. Pour les hommes, il n'y a eu qu'un second prix accordé à M. Lafage, et un accessit mérité par M. Gassier.

Mademoiselle Osselin, élève de madame Damoreau (quand madame Damoreau tenait sa classe et ne voyageait pas sans cesse), est certainement la meilleure vocalisatrice de l'école; elle a dit un air de *la Sonnambula*, de Bellini, en élève qui est bien près d'être maîtresse. Cependant, sous le rapport de l'art et du goût, elle n'égale pas mademoiselle Flamand, qui remporta le même premier prix l'année dernière, et qui attend encore ses débuts. Mademoiselle Vauchelet a une voix plus belle, plus franche, et surtout plus d'expression que mademoiselle Osselin; mais son éducation est beaucoup moins avancée : Banderali, son maître, a encore bien des choses à lui apprendre. Il faut que mademoiselle Vauchelet soigne sa prononciation pour arriver aux succès de théâtre, qui lui semblent réservés. Mademoiselle Rouvroy, élève de Bordogni, s'est déjà essayée sur la scène de l'Opéra-Comique : sa voix manque un peu d'égalité, de justesse; mais elle a de l'agilité. Mademoiselle Mondutaigny, jeune et belle personne qui compte à peine dix-sept ans, et qui est aussi élève de Bordogni, aura une grande voix, bien accentuée, qui se développera d'autant mieux que le local sera plus vaste.

Parmi les concurrentes qui n'ont rien obtenu, il est juste de distinguer mademoiselle Moisson, qui possède un instrument magnifique et donne beaucoup d'espoir; elle a eu deux voix pour le second prix, et trois pour l'accessit : c'est un succès flatteur en raison du temps de ses études. Mademoiselle Duval, cantatrice élégante et distinguée, a eu, comme mademoiselle Moisson, trois voix pour l'accessit; il en fallait deux de plus pour l'enlever. Nous citerons encore mademoiselle Court, l'une des élèves les plus jeunes et les plus heureusement organisées, mais qui avait mal choisi son air; et puisque l'occasion s'en présente, disons que cette erreur se reproduit trop souvent, et que la responsabilité doit en retomber naturellement sur les professeurs. Disons aussi qu'une mesure salutaire avait exclu du concours les airs traduits; si l'on fait exception à la règle, que ce soit du moins en faveur de chefs-d'œuvre bien reconnus, et non pour des vocalises de pacotille, telles que la cavatine de *Zaïra*, par exemple, triste et pâle copie de cent autres copies, à laquelle Mercadante est bien modeste ou bien présomptueux d'attacher son nom. Nous avons plaint sincèrement M. Gassier, l'un des meilleurs pensionnaires, dont la

belle voix n'a pu se révéler qu'à demi dans cet amas confus de notes insignifiantes. M. Lafage avait été mieux avisé en prenant l'air des *Deux familles*, qui permet de poser la voix, de la soutenir. M. Lafage est aussi pensionnaire; il avait pour maître M. Henri, récemment admis à la retraite. Après ces deux élèves, ceux qui méritent une mention honorable, ce sont MM. Giraut et Chaix, pensionnaires; Garcin-Brunet et Dignet, externes.

Le lendemain du cours de *chant* venaient ceux de *violoncelle* et de *violon*. Le premier a été fort satisfaisant, le second admirable. M. Marx, élève de M. Vaslin, second prix de 1840, a remporté cette année le premier prix de violoncelle; M. Jacquard, élève de Norblin, le second; M. Laussel, élève du même maître, l'accessit. Les concurrents étaient au nombre de six. Quant aux violons, il y en avait huit, et jamais peut-être le jury ne s'est trouvé plus embarrassé pour fixer consciencieusement ses préférences. L'élève qui s'est fait entendre d'abord, et qui n'avait jamais concouru, M. Maurin, est déjà un maître consommé. Vigueur d'archet, qualité de son, élévation de style, il possède tout : son jeu est le reflet le plus fidèle de la grande manière de son maître; c'est la même originalité sévère, impétueuse, la même émotion se communiquant à chaque note; en l'entendant, vous croyez entendre Baillot, cet illustre artiste, ce chef d'une école si féconde et si belle, que la mort vient de nous enlever. M. Dancla, troisième du nom, et élève du même professeur, a succédé à M. Maurin : c'est aussi un violoniste charmant et supérieur; il avait obtenu le second prix en 1840; le jury lui a décerné cette fois le premier : M. Maurin n'a eu que le second; ceci peut être le résultat d'une combinaison, pour laquelle le jury n'est aucunement répréhensible. Si M. Dancla n'eût pas remporté le premier prix cette année, il devait y renoncer à jamais : M. Maurin, au contraire, a devant lui l'avenir. M. Boulart, aussi élève de Baillot, a obtenu l'accessit : il méritait un prix; mais le règlement interdit le partage, sans quoi M. Briard, quatrième élève de Baillot, qui a déjà obtenu un accessit, M. Courtois, élève d'Habeneck, qui a obtenu un second prix, MM. Labattu et Montaubry, autres élèves d'Habeneck, auraient tous remporté des palmes, qu'ils ont légitimement conquises par leur talent. Notre école de violon n'a pas dégénéré : le concours de cette année égale et fait revivre les plus glorieux souvenirs du Conservatoire.

Pour les concours de *déclamation lyrique*, c'est-à-dire d'opéra-comique et de grand-opéra, la salle avait pris un air de fête : plusieurs lustres l'éclairaient d'une vive lumière, et la foule s'y pressait de tous côtés. Une concurrente, que les examens n'avaient pas annoncée, a enlevé sans opposition le premier prix d'opéra-comique : c'est mademoiselle Lavoye, qui en 1840 avait obtenu le premier prix de chant, et qui, depuis ce temps, avait quitté l'école. Sa voix s'était perdue, dit-on, mais elle s'est retrouvée; et au talent musical s'est joint, chez la jeune cantatrice, un talent dramatique dont nous ne nous étions pas douté. Mademoiselle Lavoye a joué et chanté le rôle de Gertrude du *Maître de chapelle*, avec un aplomb, une aisance, une gaieté de comédienne aguerrie. Après elle, M. Giraut, ténor agréable, dont les progrès sensibles annoncent de l'instinct et du travail, a mérité le second prix dans le rôle de Clairval de *la Marquise*, ainsi que par la manière dont il a donné la réplique dans quelques autres scènes. Quatre voix avaient octroyé ce même second prix à mademoiselle Rouvroy, qu'un accessit décerné à l'unanimité a dédommagée, si faire se peut : mademoiselle Rouvroy avait joué le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, avec MM. Gassier-Figaro, et Chaix-Basile, que le jury a également jugés dignes d'un accessit. Mention honorable à mesdemoiselles Osselin, Vauchelet et Zevaco, qui toutes trois se sont signalées dans le second acte du *Mariage de Figaro*, de Mozart; même justice à M. Garcin-Brunet, dont la voix et le talent réunissent les conditions nécessaires pour mériter le suffrage du public plutôt que pour l'emporter dans un concours.

Quatre concurrents se présentaient pour le Grand-Opéra; mademoiselle Atala Beauchêne, qui a chanté la romance et le duo du second acte de *Guillaume Tell*; M. Gassier, qui a dit le duo du premier acte de ce même ouvrage; M. Lafage, qui a chanté un duo de *Fernand Cortez*, et mademoiselle Sarah Félix, qui a joué et chanté le quatrième acte de la *Favorite*. Remarquons que cette dernière seule avait bien compris les conditions de l'épreuve, et ne s'est pas bornée à exécuter un morceau de concert : aussi a-t-on pu la juger, comme cantatrice et comme actrice. Mademoiselle Sarah Félix, sœur de notre célèbre Rachel, a montré un talent remarquable : à une voix de mezzo soprano, qui ne manque ni d'accent ni de puissance, elle joint beaucoup d'âme, et d'intelligence dramatique. Elle n'a besoin que de tempérer la vivacité de sa diction et de ses gestes. Partagé sur la question du premier prix, le jury lui a décerné le second à l'unanimité. Mademoiselle Atala Beauchêne et M. Gassier ont obtenu un accessit.

L'orchestre était composé de professeurs et d'élèves sous la direction de M. Habeneck, qui avait quitté son siége de juge pour occuper la place de chef, que personne ne pouvait remplir aussi bien que lui. Pour la première fois l'opéra-comique était accompagné par un orchestre complet; l'exécution générale y a beaucoup gagné; c'est un acheminement aux exercices publics que le règlement prescrit et que le nouveau directeur du Conservatoire, M. Auber, travaille à organiser prochainement.

La *déclamation spéciale* a terminé la série des concours. M. Randoux a obtenu le premier prix de tragédie, mademoiselle Langershausen le second, et mademoiselle Garique l'accessit; elle n'avait manqué le second prix que d'une voix. Dans la comédie, il n'y a pas eu de premier prix; M. Got a obtenu le second à l'unanimité : un accessit a été décerné à mesdemoiselles Garique et Bonval.

La distribution solennelle des prix aura lieu dans un mois environ; c'est le temps rigoureusement nécessaire pour préparer les partitions, instruments et médailles, sur lesquels doivent être inscrits les noms des lauréats.

R.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, par extraordinaire, *Robert-le-Diable*. — Demain, lundi, *le Vaisseau-Fantôme* et *Giselle*.

*** La symphonie funèbre de M. Berlioz a obtenu lundi, à l'Opéra, un succès triomphal. Les deux orchestres, dirigés, l'un par M. Habeneck, l'autre par M. Berlioz, ont rivalisé de chaleur et de précision, et le solo de *l'Oraison funèbre* a été exécuté avec un talent supérieur par M. Dieppo. Le chœur n'était peut-être pas

assez nombreux pour dominer comme il l'eût fallu ces deux masses instrumentales ; cependant, quand les trois groupes se sont réunis à la rentrée du thème de l'apothéose, l'effet a été si irrésistible que des acclamations, éclatant de toutes parts, ont un instant interrompu l'exécution. A la fin, M. Berlioz a dû s'avancer par deux fois sur la scène au milieu des applaudissement du public et des artistes.

*** Un nouveau ténor s'est présenté cette semaine à l'Opéra, sous les auspices d'un amateur éclairé des arts, qui veut bien le diriger dans la carrière musicale. Ce ténor s'appelle Mengis : il est né dans le Valais, et a fait son éducation tant en Allemagne qu'en Italie. On assure que sa voix est d'une qualité excellente et d'une étendue vraiment rare. On ajoute que la direction de l'Opéra n'a pas hésité à se l'attacher.

*** Lablache va beaucoup mieux, et le Théâtre-Italien compte donner *Linda di Chamounix* jeudi prochain.

*** Rubini est à Weymar. La grande-duchesse lui a fait témoigner le désir de l'entendre à la cour. On sait que dans ce moment il y a de grandes fêtes à l'occasion du mariage du grand-duc héréditaire avec la fille du roi de Hollande. Rubini s'est empressé de se rendre au désir de la grande-duchesse, et il a chanté pour la première fois le dimanche 23. Il faut se rappeler l'enthousiasme qu'éprouvait le public des Italiens à Paris toutes les fois que Rubini chantait pour se faire une idée de son succès. Il a fait entendre un morceau de *Don Juan* et un autre du *Stabat Mater*, et le fameux air de *Niobe*; le 27, Rubini devait chanter de nouveau, et l'on ne doutait pas que son succès ne fût le même.

*** Depuis la fin de la semaine dernière, le célèbre compositeur Onslow est arrivé à Paris pour soutenir lui-même sa candidature à l'Académie des beaux-arts.

*** Alizard et mademoiselle Lia Duport sont revenus à Paris à la suite de leur brillante tournée en Belgique. Toute la presse belge est unanime pour célébrer ces deux talents de premier ordre. Le dernier concert qu'ils ont donné à Bruxelles, le 5 novembre, dans la salle de la Société philharmonique, a couronné et surpassé encore leurs précédents succès. Le duo de *Beatrice di Tenda* a soulevé des transports d'enthousiasme long-temps prolongés. On admirait la sûreté d'intonation, la sonorité, le mordant de la voix d'Alizard, qui a chanté en artiste supérieur *l'Ange déchu*, et la sublime mélodie du *Moine* de Meyerbeer. Mademoiselle Lia Duport a étonné l'auditoire par une énergie et une puissance d'expression si rarement unies à l'agilité merveilleuse qu'elle déploie dans les airs à fioritures. L'air de *Torquato Tasso* a été pour elle un triomphe; elle y a été interrompue par une triple salve d'applaudissements à ce passage : *Sorte t'insulto e sfido*, qu'elle a dit avec une passion qu'on ne s'attendait pas à trouver dans une cantatrice de dix-huit ans ; elle a ensuite, dans le fameux air de Mozart : *Voi che sapete*, fait preuve d'une pureté de voix et de méthode qui appartient à la grande école du chant classique. « La voix de Mlle Lia Duport, dit le *Patriote belge*, du 6 novembre, est un prodige de » souplesse et de charme. Admirez cette manière de lier les sons » ensemble par les transitions les plus heureuses, de les enfler, » de les diminuer avec des nuances insensibles; dans ses traits » les plus audacieux, voyez la difficulté vaincue par les moyens » en apparence les plus simples, toujours avec grâce, élégance, » légèreté. » Ces éloges ne seront pour nos abonnés que l'écho de ceux qu'ils ont plus d'une fois donnés eux-mêmes à mademoiselle Lia Duport dans les concerts de la *Gazette musicale*. Mais un talent qu'ils ne lui connaissaient pas, et qu'elle a révélé en Belgique, c'est celui de composer des mélodies pleines de fraîcheur et de suavité. *La Fée* a surtout enlevé tous les suffrages; on a trouvé que la cantatrice faisait bien valoir l'auteur, quoique l'auteur n'en eût pas besoin.

*** On lit dans la *Mélodie* : La *France musicale* annonce que M. Halévy vient de composer, expressément pour l'album qu'elle destine à ses abonnés, un nouveau morceau intitulé la *Venta*. Elle ne fait pas connaître *le prix de cette acquisition*; mais après avoir lu les belles pensées exprimées par ce journal, *libre dans ses jugements*, dans sa discussion avec M. Léon Pillet, nous devons croire que ses opinions sur le talent de l'auteur de la *Juive* ne seront nullement modifiées. Elle continuera donc, comme par le passé, à affirmer que la partition de la *Reine de Chypre* « est de la musique homœopathique) un dix-millionième de » mélodie versé dans un océan d'accords. » Nous aurons soin en tous cas de lui venir en aide, si la mémoire lui manquait.

» S'il existait dans la presse un seul journal petit ou grand » qui eut la lacheté de recevoir une obole pour vanter le » talent d'un artiste ou l'habileté d'un directeur, nous » voudrions qu'on l'affichat publiquement et qu'on l'attachat au pilori, car celui-là serait indigne de porter le » titre d'écrivain et de journaliste. »

Ces paroles, auxquelles on ne peut reprocher que d'être écrites en assez mauvais français, sont extraites mot pour mot du dernier numéro de la *France musicale*. Nous verrons ce qu'elle dira à l'avenir des compositions de M. Halévy ! !

*** Nous apprenons que madame Albertazzi, qui a été regrettée à l'Opéra-Italien de Paris, vient d'être engagée pour le carnaval à Trieste, où elle doit alterner avec madame Frezzolini. Espérons que cette jeune cantatrice, si utile et si distinguée, reviendra l'hiver prochain compléter notre troupe italienne.

*** Le *Christ aux Oliviers*, de Beethoven, a été exécuté le 21 septembre, à Florence, par un chœur composé de 120 personnes. C'est la première fois que cet important ouvrage a été entendu en entier en Italie.

*** Nous apprenons, à l'instant, que le célèbre *Cramer* s'est réuni à M. *Rosenhain*, pour ouvrir le 1er décembre prochain, *deux cours de piano*, l'un pour les dames, l'autre pour les hommes, dans lesquels on exécutera la musique classique, concurremment avec la musique nouvelle. Huit élèves de chaque sexe seulement y seront admis, et chaque élève recevra des leçons de MM. Cramer et Rosenhain. Les personnes qui désireront suivre ces cours, dont le prix ne sera que de 50 fr. par mois, et qui dureront six mois entiers, peuvent se faire inscrire au magasin de musique de M. Schlesinger, rue de Richelieu, 97.

*** On annonce que des chanteurs écossais, et des joueurs de cornemuse, qu'a entendus la reine d'Angleterre, viendront à Paris pour le carnaval.

*** Les théâtres sont frappés d'anathème, cette année, à la Nouvelle-Orléans. Après l'incendie de deux théâtres américains, les journaux du 14 septembre annoncent celui du vieux théâtre de la rue du Camp, qui avait été converti en salle d'encan.

*** Un mécanicien d'une petite ville de la Bohême vient de construire un automate qui imite parfaitement la voix humaine, et spécialement celle de soprano. Il chante plusieurs airs d'une facture difficile et avec tout autant de charme et de facilité que pourraient le faire les meilleurs artistes. Trilles, roulades, gammes chromatiques, tout y est d'une exécution et d'une précision surprenante. Cet automate prononce même en chantant quelques paroles assez faciles à comprendre. Des personnes qui l'ont entendu assurent que c'est réellement merveilleux.

*** L'un de nos violonistes les plus jeunes et les plus distingués, qui a fait aussi ses preuves comme compositeur, M. Charles Dancla, vient de publier quarante-six études mélodiques et progressives pour violon seul. Ce recueil, dans lequel l'habile artiste a déposé une grande partie de ses secrets, doit obtenir tout le succès réservé aux ouvrages de ce genre.

*** M. J. Martin d'Angers, maître de chapelle de Saint-Germain l'Auxerrois, vient d'être attaché comme organiste et directeur du chant à la chapelle du collége royal de Saint-Louis où il est professeur.

*** Pour répondre à des demandes qui se renouvellent chaque jour; nous informons nos lecteurs qu'on indiquera au bureau de la *Gazette musicale*, les noms et adresses des meilleurs professeurs, notamment de ceux qui, récemment fixés à Paris, et ayant encore du temps disponible, peuvent donner des leçons à un prix plus modéré que ceux de leurs confrères, dont la clientelle est plus ancienne.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*.—En quittant Marseille, la troupe allemande est venue ici et nous a fait entendre successivement *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Fidelio*, *Freischütz* dont la belle exécution a excité beaucoup d'enthousiasme. Elle nous a fait ses adieux par un concert donné dans la salle de la Société philharmonique.

*** *Lyon*. — Le jeune ténor Delahaye vient de débuter avec éclat sur le grand théâtre de cette ville. Mademoiselle Morel, qui a débuté aussi à l'Opéra et dont la voix est remarquablement belle, a obtenu également beaucoup de succès.

*** *Rouen*, 6 *novembre*.—Plus on a vu s'approcher le terme des représentations données par Poultier, plus on lui a témoigné de sympathie et plus l'artiste a répondu aux excellentes dispositions du public. Dans la même soirée, après avoir joué dans *Guillaume Tell*, il a chanté le quatrième acte de *la Favorite*. Il a dit

avec tant d'expression ce passage du beau duo final : *Dans une autre patrie*, que rien n'a manqué à son triomphe, ni les honneurs du bis, ni les rappels, ni les couronnes. Mademoiselle Caudell a obtenu sa part de ce brillant succès. Poultier a retardé son départ pour concourir à une représentation au bénéfice de son maître de chant, M. Mailliot. Ce trait de reconnaissance envers celui qui l'a introduit avec tant de zèle et de dévouement dans sa brillante carrière honore le caractère de Poultier.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, 2 *novembre*. — Hier M. Haumann, ce jeune violon si justement célèbre, a donné son premier concert, et il a excité un enthousiasme difficile à décrire ; il a été rappelé plusieurs fois après chaque morceau, et nous avons pu vérifier la justesse des éloges de tous les journaux et de tous les pays où ce grand artiste s'était fait entendre. Son second concert doit avoir lieu incessamment.

*** *Prague*. — M. J.-G. Pixis, frère du célèbre pianiste, et l'un des meilleurs chefs d'orchestre de l'Allemagne, vient de mourir à un âge peu avancé. Violoniste de premier ordre, il avait le talent de se faire aimer de tout le monde, et sera longtemps regretté, non seulement de ses nombreux amis, mais de tous ceux qui portent ici de l'intérêt à l'art musical, dont il était un des soutiens les plus actifs.

*** *Pesth*, 31 *octobre*. — Mademoiselle Pixis donne ici une série de représentations qui attirent la foule. A son premier début elle a chanté le *Roméo* et a été rappelée quatorze fois ; dans *la Sonnambula* et *la Prison d'Edimbourg*, la jeune cantatrice n'a pas obtenu moins de succès. Le 3 novembre elle a dû chanter le rôle de Valentine dans *les Huguenots* ; cette représentation étant au bénéfice de mademoiselle Francilla Pixis, toutes les places sont prises d'avance.

Lahaye. — Ernst a aussi donné 3 concerts des plus brillants. Il y a exécuté les variations sur l'air national hollandais composées il y a quatre ans, une fantaisie sur l'air du *Pirate*, et *le Carnaval de Venise*. Ce dernier morceau a excité les plus vifs transports dans l'auditoire, et le roi, qui, pendant toute la soirée, avait daigné donner le signal des applaudissements, a fait entendre aussi plus d'une fois pendant l'exécution de ce morceau, des *bravos* bien flatteurs pour le grand artiste qui en était l'objet.

*** *Londres*. — La Société d'harmonie sacrée a commencé dernièrement sa saison par l'oratorio d'Haendel *Samson*, qui vient de compléter son siècle d'existence, ayant été composé en 1742 par l'illustre maître à son retour d'Irlande. Les principales parties de ce chef-d'œuvre, toujours jeune malgré sa gloire centenaire, étaient ainsi distribuées : Samson, MM. Hobbs, — Haraphe, Leffler, — Manoah, Philips, — Mica, miss Dolby, — Dalilah, miss Birch. La salle était remplie jusqu'aux combles.

— La seconde réunion annuelle de la Société des antiquaires en musique (*the musical antiquarian Society*) a eu lieu le 2 novembre, dans les salons de la Société royale des musiciens. Le rapport du conseil a assuré que la Société avait atteint le nombre complet de 950 membres, auquel elle est limitée, et beaucoup d'autres candidats sont néanmoins en instance, et attendent leur admission. Le montant des recettes et des souscriptions pour l'année passée s'est élevé à 971 l. (plus de 24,000 fr.). Quel exemple et quel sujet d'émulation pour Paris, et même pour des grandes villes de province !

COURS D'HARMONIE.

M. Garreau, après de longues recherches, est parvenu à trouver un nouveau mode d'enseignement pour l'harmonie ; la pratique de sa méthode lui a prouvé que deux ou trois mois au plus suffisent à ses élèves pour apprendre à mettre une bonne basse et un accompagnement correct sous n'importe quelle mélodie, et une mélodie sur toute basse donnée.

M. Garreau ouvrira chez lui plusieurs cours, chacun de ces cours sera de cinq élèves seulement ; ils commenceront le 1er décembre prochain, et auront lieu les lundi, mercredi et vendredi, d'onze heures à midi et de quatre heures à cinq pour les hommes ; et les mardi, jeudi et samedi, aux mêmes heures, pour les femmes. — Le prix du cours est de 25 fr. par mois pour chaque élève. On s'inscrit chez M. Garreau, rue Saint-Georges, 31.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 47.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 20 novembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halevy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Mereaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

MM. les Abonnés à l'année recevront :

le 27 novembre,

2e KEEPSAKE DES PIANISTES,

CONTENANT

1. **Mazurka**; par **Chopin**.
2. **Un Jour d'Été**, andante; par **J.-B. Cramer**.
3. **Pensée fugitive**; par **Ch. Czerni**.
4. **Adieu**, de **Schubert**; transcrit par **Doehler**.
5. **Impromptu**; de **Henselt**.
6. **Églogue**; par **St. Heller**.
7. **Canzone napolitana**, nocturno; par **Fr. Liszt**.
8. **Air d'Oberon**, de **Weber**; transcrit par **Kullak**.
9. **Étude**; par **Mendelssohn**.
10. **Romance**, de **Guedron** (musique ancienne); variée par **A. Méreaux**.
11. **L'Aérienne**, valse; par **Rosellen**.
12. **Mélodie** de **A. Schimon**.
13. **La Tempête**, étude de concert; par **Schachner**.
14. **Romance sans paroles**; par **S. Thalberg**.
15. **Nocturne**; par **E. Wolff**.

le 15 décembre,

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

le 1er janvier,

ALBUM DE CHANT.

HUITIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 17 août 1842.

MONSIEUR,

C'est un singulier spectacle que celui de l'animation de la plaine de Bergame pendant le temps de la foire, comparée au calme, au silence de la ville située au sommet de la montagne. Arrivé le soir dans cette plaine, au sein du tumulte de la foire, je m'étais persuadé que toute la population de la ville y devait être rassemblée; mais le lendemain j'acquis la conviction qu'il y avait là deux peuples très différents : le premier, calme et paisible, au moins en apparence, renfermé dans les murs de la ville; l'autre, composé en grande partie d'étrangers et d'habitants de la campagne, allant, venant, chantant, criant d'une manière qui me paraissait importune; car alors je ne connaissais pas les Napolitains, peuple criard par excellence.

Trois choses m'attiraient à Bergame, savoir : le théâtre,

ordinairement remarquable par les chanteurs qu'on y réunit au moment de la foire, le désir de voir le vieux Mayr, et la célèbre manufacture d'orgues des frères Serassi, dont je parlerai dans une autre lettre. J'ai dit que Mayr est maintenant frappé de cécité : ce grave accident ne lui permet plus de donner à l'école de musique de la ville, depuis long-temps placée sous sa direction, les mêmes soins qu'autrefois. Cette école, peu nombreuse, car elle ne renferme que douze élèves pensionnés par la ville, est digne d'attention par quelques chanteurs renommés qui s'y sont formés. C'est de là que sont sortis Rubini, le professeur Bordogni, et le compositeur Donizetti, que j'y ai retrouvé, allant revoir le vénérable maître qui a dirigé ses premiers pas dans la carrière qu'il parcourt avec éclat. Au temps de son activité, Mayr était seul chargé de toute la direction de son école. Le magistrat de la ville a récompensé ses longs services en lui assurant le revenu de sa place pour le reste de ses jours; et les habitants de sa ville adoptive lui ont donné un témoignage flatteur de leur estime en faisant frapper une médaille à son effigie, avec ces mots pour exergue : AL SUO ISTITUTORE L'UNIONE FILARMONICA DI BERGAMO MDCCCXLI XIV GIUGNO. Il est difficile de prévoir ce que deviendra l'école de musique de Bergame après la mort de ce maître; les émoluments attachés à la position de celui qui la dirige, et ceux de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il y réunit, composent un si mince revenu, qu'il est peu vraisemblable que quelqu'un des maîtres en réputation de nos jours consente à lui succéder, accoutumés qu'ils sont aux ressources de notre époque dans les grandes villes, et au luxe dont les artistes se sont fait un besoin comme tout le monde.

Le Lycée musical de Bologne, actuellement existant, est la continuation de l'école de chant et de composition fondée par Predieri, continuée avec gloire par son élève, le célèbre P. Martini, puis par l'abbé Stanislas Mattei. Ce fut en 1804 que cette école fut organisée à peu près sur les bases qui existent encore, et qu'on y admit l'enseignement des instruments. Mattei n'y occupait que la place de professeur de contrepoint, dans laquelle il eut pour successeur son élève Pilotti, mort depuis peu d'années. Une commission de sénateurs administrait alors cette école; mais depuis que Rossini a bien voulu se charger de la réorganiser et d'y améliorer le système d'études, les sénateurs ont compris qu'un tel artiste, un homme de si grande portée, devait jouir d'une entière liberté pour l'exécution de ses plans, et ils lui ont abandonné toutes les attributions administratives. Les heureux résultats d'une si grande et si belle influence n'ont pas tardé à se faire apercevoir : l'exécution vocale et instrumentale, dirigée par Rossini en personne, fait chaque jour des progrès; on cite, comme une preuve irrécusable de ces progrès, un concert récent où le jeune orchestre a fait admirer son ensemble et sa vigueur.

Les savants harmonistes qui se sont succédé dans l'enseignement de la composition, à Bologne, y ont formé des élèves assez nombreux pour que l'école de cette ville se considère comme plus savante que celle des autres villes d'Italie. Cette bonne opinion de leur savoir se fait apercevoir par une teinte de pédantisme et de dédain dans la conversation de quelques uns des musiciens bolonais que j'ai connus. Rossini, toutefois, ne paraît pas être persuadé de cette supériorité qu'ils s'attribuent; car, voulant rajeunir l'enseignement de cette partie importante de l'art qu'on appelle *le contrepoint*, il a jeté les yeux sur Mercadante, qui, d'abord, avait accepté les propositions qui lui étaient faites pour le fixer à Bologne, mais qui, séduit ensuite par les avantages qui lui étaient offerts à Naples, a résilié l'engagement contracté avec Rossini. Au moment où j'étais à Bologne, le célèbre maître se plaignait de ne pouvoir trouver en Italie, à défaut de Mercadante, d'homme qui réunit les qualités nécessaires pour remplir dignement les fonctions de maître de composition. Il est vrai que ce qu'il désirait n'est facile à trouver ni parmi ses compatriotes, ni ailleurs. Rossini a conservé un pénible souvenir de l'enseignement empirique de Mattei, auquel il fut soumis dans sa jeunesse : il n'accepte pas la tyrannie des traditions d'école, et veut avec raison qu'on explique la règle; or, le peu de maîtres qui se trouvent encore en Italie n'ont que ces traditions mêlées de beaucoup de préjugés; ils sont incapables de formuler une théorie. C'est le contraire en Allemagne : les théories, bonnes ou mauvaises, y sont en abondance; mais la pratique de l'art d'écrire y est fort imparfaite.

Au Lycée musical de Bologne, il y a en ce moment des cours d'accompagnement, de chant, de solfége, de piano, de violon, de violoncelle, et de tous les instruments à vent. Les élèves y sont admis depuis l'âge de douze ans jusqu'à seize. Le réglement exige, pour l'admission, de certaines notions préliminaires, sur lesquelles l'aspirant est examiné par le professeur de la classe où il désire être admis. Sur le rapport de ce professeur, l'admission ou le refus sont prononcés. Le nombre des élèves ne peut s'élever au-dessus de quatre-vingts. Les professeurs de contrepoint et de chant peuvent en avoir chacun dix dans leur enseignement; huit sont placés dans la classe du violon, et autant dans celle du piano; les autres professeurs ne peuvent avoir plus de six élèves. L'année scolaire commence le 1er novembre et finit le 30 juin; d'où il suit que la durée des vacances est de quatre mois. Cette interruption dans les études est trop longue; il est presque impossible qu'elle ne porte pas atteinte aux progrès des élèves.

Il y a au Lycée musical de Bologne une salle de concert petite, mais bien disposée. Autrefois elle ne servait qu'à un petit nombre d'exercices des élèves; mais Rossini y a mis en vigueur de fréquentes études d'ensemble où son génie préside, et qui sont la cause principale des progrès des élèves dans les derniers temps.

L'un des objets les plus intéressants du Lycée est certainement sa bibliothèque musicale, la plus riche qu'il y ait au monde pour les antiquités d'art et de science des écoles d'Italie : elle fut rassemblée par le P. Martini. J'en donnerai une notice dans une de mes prochaines lettres.

J'arrive à ce qui concerne la plus grande école de musique d'Italie : on comprend que je veux parler du Collége royal de musique de Naples, qui a succédé aux nombreuses écoles du même genre qui existaient autrefois dans cette ville. Réorganisé sous le règne de Murat, en 1809, le Conservatoire royal de musique fut placé dans le couvent de S. Sébastien; il occupe maintenant l'ancien monastère des Célestins, à *S. Pietro in Masella*. On sait qu'il s'établit à Naples, à différentes époques, quatre conservatoires qui furent connus sous les noms des *Poveri di Giesù Cristo*, de *Lorette*, de *S. Onofrio di Capuana*, et en dernier lieu, de la *Pietà de' Turchini*. Si j'en avais cru mon *Guide du voyageur*, ce dernier aurait été nommé ainsi *parce que les élèves étaient vêtus à la turque!* Le fait est

que leur costume était de couleur bleue pâle (*Turchino*), et que de là venait le nom du Conservatoire.

Aucune de ces anciennes écoles ne fut établie sur une base aussi large que la nouvelle : Murat dota celle-ci d'un revenu de *trente-six mille ducats* (environ 153,500 fr.) en domaines et propriétés inaliénables. A ces ressources considérables, il faut ajouter le produit d'environ 50 élèves pensionnaires qui paient annuellement 500 francs, et celui de 200 élèves externes dont la cotisation est d'environ 20,000 francs par année; en sorte que le revenu total de l'école peut s'élever à environ 190,000 francs. Le nombre des élèves instruits et entretenus gratuitement dans l'école est de *cent*. Pour jouir de cette faveur, il faut, suivant le réglement, avoir été au moins deux ans dans l'école des élèves externes, et y avoir fait preuve de capacité : mais de puissantes protections font quelquefois adoucir la sévérité de cette règle.

Rien de plus curieux que ce réglement : j'ai dû le relire plus d'une fois pour m'assurer que c'était chose sérieuse, et que l'organisation qu'il prescrit est réellement en vigueur. Mais pour procéder avec ordre, je dois dire d'abord quelques mots du vaste local occupé par le Conservatoire. Il est divisé en plusieurs cours toutes environnées de bâtiments à larges corridors et à plusieurs étages : on y trouve une chapelle et un théâtre où les jeunes compositeurs formés dans l'école peuvent faire essayer leurs premières productions.

A l'aspect de tant de logements commodément distribués, je m'étais persuadé que tout devait y être disposé de la manière la plus avantageuse pour le bien-être de l'école et les progrès des études; mais j'acquis bientôt la conviction qu'on ne s'était nullement occupé de ces choses dans la distribution des lieux. Avant de songer aux élèves et à leurs études, il fallait pourvoir au logement d'un personnel inconnu dans nos écoles de France et de Belgique, mais qui, à Naples, domine et gouverne. Or, sans parler d'une commission administrative qui se compose du duc de Noja et de plusieurs prétendus amateurs choisis dans les hautes classes de la société, lesquels ne logent point au Conservatoire, il y a pour le bon ordre intérieur de l'école onze prêtres, savoir : 1° le recteur; 2° le vice-recteur; 3° deux *préfets* pour chacun des quatre dortoirs d'élèves, en tout *huit*; 4° l'économe; 5° le prêtre catéchiste qui fait l'instruction religieuse. De plus, dans le personnel, figure un *custode* ou garde pour chaque dortoir; un père sacristain; un premier infirmier ayant sous ses ordres plusieurs autres infirmiers; quatre médecins et chirurgiens; plusieurs custodes pour les classes et salles d'exercices; un cuisinier, un sous-cuisinier; des rôtisseurs et des marmitons; un garde de la lingerie; douze garçons de service ayant le titre de *bas-officiers*, et deux portiers.

On comprend que, pour loger tant de monde, il faut un emplacement d'autant plus vaste que les principaux de ces personnages ont le confortable et les commodités de la vie. Je crois me rappeler que deux personnes seulement qui appartiennent à la musique ont un logement dans l'école : le premier est Crescentini, qui a le titre de directeur du chant, et l'autre, M. Florimo, conservateur de la bibliothèque. Autrefois, Zingarelli, directeur de la musique, demeurait au Conservatoire; mais Mercadante, qui remplit aujourd'hui les mêmes fonctions, n'a pu y être admis, parce qu'il est marié et a des enfants. Une indemnité de logement lui a été assurée; mais elle est à peine suffisante dans une ville où le prix des loyers est fort élevé.

La première fois que j'allai visiter cette école, ce ne fut pas sans étonnement que j'entendis faire, dans un corridor, la répétition d'une messe qui devait être chantée quelques jours après dans une des églises de Naples. Le retentissement des sons sous la voûte y causait une confusion qui ne permettait de donner ni de saisir aucune nuance dans l'exécution, et je ne pouvais comprendre le motif qui faisait choisir un lieu si défavorable pour une répétition dans un si vaste local : j'appris plus tard qu'il n'y en avait point d'autres dont on pût disposer.

Quittant le rez-de-chaussée, et montant l'escalier du premier étage pour chercher le logement de l'archiviste M. Florimo, j'entendis les sons d'une contre-basse, et je trouvai dans un autre corridor un élève qui s'exerçait sur cet instrument. A quelques pas de là était un autre élève qui cherchait des successions d'accords sur un méchant piano; plus loin, un autre élève faisait des gammes sur le violon; plus loin encore, un autre jouait une étude de Cramer sur une sorte d'épinette. Au second étage c'étaient des chanteurs qui faisaient des exercices de vocalisation, et l'un d'eux, accompagné par un de ses camarades sur le piano, chantait un air de je ne sais quel opéra. Dans mon étonnement, croissant à chaque pas, je rencontrai un élève fort poli, qui voulut bien me mettre sur la voie pour trouver M. Florimo. Je lui expliquai ma surprise de ce que les élèves se gênaient mutuellement au lieu de se retirer dans des salles d'études pour s'y exercer chacun en particulier : ce fut alors que j'appris de la bouche de ce jeune homme qu'il n'y avait point de salles semblables dans l'école. — Mais à quoi donc, lui dis-je, servent toutes ces chambres dont je vois les portes dans ces longs vestibules? — C'est là que logent les administrateurs et les employés de la maison.

Après cette explication, je compris que ce que je voyais était la continuation de ce qui s'était fait de tout temps dans les conservatoires de Naples, et pour la première fois je crus à l'exactitude du récit fait par l'historien de la musique Burney, d'une visite qu'il avait faite en 1770 au Conservatoire de San-Onofrio. Les élèves, dit-il, étudiaient en commun dans les dortoirs. « Leurs lits, qui » sont dans les mêmes salles, leur servent à placer leurs » clavecins et les autres instruments; de trente ou qua- » rante jeunes gens qui étudiaient dans le dortoir où j'é- » tais, je n'en pus trouver que deux qui étudiaient le » même morceau. Les violoncelles s'exerçaient dans une » autre; les instruments à vent dans une troisième, à » l'exception des cors et trompettes qui sont obligés de » jouer sur l'escalier ou dans les combles de la maison. »

Le réveil est sonné à six heures par la cloche de la chapelle, et les gardiens des dortoirs le répètent avec une sonnette dans leurs salles respectives. Pendant que les élèves s'habillent, le préfet entonne l'hymne *Jam Lucis orto sidere*, etc. La toilette terminée, on se rend à la chapelle par chambrée, et tous les élèves entendent la messe, qui est dite par le vice-recteur, ou par un des préfets. Les chambrées sont divisées par rang de taille : ainsi, il y a la chambrée des grands, celle des moyens, et celle des petits. Après la messe, les élèves se livrent à l'étude, sous la direction de quelques uns d'entre eux choisis parmi les plus habiles, auxquels on donne le nom de *maîtres*, et sous l'inspection des préfets. Ils reçoivent des gardiens leurs instruments et leur musique, et alors com-

mence le charivari général. Après deux heures d'études, on distribue le déjeuner pour lequel une demi-heure est accordée aux élèves; puis ils vont recevoir les leçons des maîtres externes dans des classes spéciales. Sortis de ces classes, ils remettent aux gardiens leurs instruments ainsi que la musique qu'on leur a confiée, puis ils se rendent au réfectoire pour le dîner, qui est suivi d'un sommeil de deux heures dans les dortoirs, sous l'inspection des préfets. La cloche du réveil s'étant fait entendre, les élèves retournent à l'étude de la même manière que le matin, puis se divertissent dans les corridors ou dans le jardin. Réunis ensuite à la chapelle pour la prière du soir et la bénédiction, ils n'en sortent que pour aller souper au réfectoire. Cet ordre de la distribution de la journée n'est interrompu que lorsqu'il y a répétition, concert ou *fonction*, c'est-à-dire, office en musique dans quelque église, ou enfin service du Conservatoire commandé par l'administration pour certaines fêtes et cérémonies.

Ces services, toujours gratuits, sont fréquents, troublent les études et fatiguent beaucoup les élèves. Il n'y a pas de prise d'habit dans un couvent, pas de fêtes chez un des grands personnages de la cour, où l'on ne demande de la musique exécutée par les élèves. Les relations des membres de la Commission administrative avec ces personnages les obligent à céder à des demandes sans cesse renouvelées, et le dommage qui en résulte pour le bien-être et les progrès des élèves est la dernière chose dont on s'occupe. Le directeur de musique n'est même jamais consulté à cet égard.

Jusqu'ici, nous n'avons point aperçu dans le Conservatoire l'action de ce directeur; c'est toujours la Commission administrative qui règle; ce sont toujours le recteur, le vice-recteur, les préfets qui impriment le mouvement : eh! vraiment, c'est là qu'est tout le mal; c'est là qu'est le secret de l'état de marasme où l'art est plongé dans un pays si favorisé par la nature et le génie de ses habitants; dans une école où d'immenses ressources pourraient donner de si beaux résultats! Tout a été prévu dans le règlement du Conservatoire de Naples, tout, hors l'essentiel, la direction active, intelligente, artistique. Le temps y est distribué d'une manière symétrique, tout s'y fait avec régularité; mais le principe vivifiant, l'impulsion, qui ne peut partir que d'une âme énergique, d'un savoir étendu, d'une expérience consommée, ce principe, dis-je, cette impulsion manquent, et avec eux tout moyen de succès. Avec un homme dépourvu de tout ce qui peut constituer un bon directeur d'école, tel qu'était Zingarelli, une pareille organisation pouvait être sans inconvénient; mais elle paralyse la valeur personnelle d'un artiste aussi heureusement doué que Mercadante. Non seulement il ne lui appartient de prendre aucune résolution relative à l'administration de l'école, mais le système d'étude même, tout vicieux qu'il le reconnaisse, étant lui-même ancien élève de ce conservatoire, il ne pourrait le changer; car, si ce système était ce qu'il doit être, les fonctions de tous les préfets et d'un grand nombre d'employés qui vivent du budget de l'établissement cesseraient à l'instant. Telle est la nullité administrative à laquelle Mercadante est condamné, qu'un de ses amis m'a dit, qu'ayant eu besoin de faire entourer la table qui lui sert de bureau d'un rebord pour retenir ses papiers, il ne put l'obtenir qu'en adressant une demande par écrit à l'administration. L'action de Mercadante ne se fait apercevoir que lorsque l'orchestre et le chœur des élèves sont réunis pour des études d'ensemble sous sa direction. Alors l'artiste paraît dans toute sa valeur; il imprime un sentiment de confiance et de respect à toute cette jeunesse qui se sent animée et vivifiée par lui. Là est la véritable direction du Conservatoire, celle qui porte des fruits, et atteint le but de l'institution. Un an s'était à peine écoulé depuis la nomination de Mercadante, que tout avait changé sous ce rapport, et que pour la première fois on entendait à Naples de la musique rendue dans son véritable sentiment et avec toutes les nuances nécessaires.

L'incapacité, l'incurie de l'administration sont complètes. Une réforme radicale dans l'organisation et dans le système d'étude est indispensable; mais elle est aussi hors d'état de l'exécuter que d'en comprendre la nécessité. Et d'abord, il lui faudrait abdiquer une partie de ses attributions au profit du pouvoir du directeur de musique, ce qu'elle ne fera certainement pas. J'en ai quelquefois causé avec Mercadante, qui, connaissant le pays, et l'inutilité des efforts qu'il pourrait faire, se borne à gémir en secret. — Mais pourquoi donc, disais-je à un artiste dont je tairai le nom, pour ne pas le compromettre, pourquoi a-t-on confié toute cette administration à des amateurs inexpérimentés? — « Vous vous trompez, me répondit-» il; ce ne sont pas même des amateurs; car s'ils se » voyaient dépossédés du pouvoir dont ils sont si jaloux, » ils emploieraient toute leur influence à nuire à ce même » Conservatoire qu'ils semblent protéger aujourd'hui. Et » cela ne leur serait pas difficile, car le roi n'aime ni la » musique, ni en particulier le Conservatoire. Déjà il s'en » est expliqué, disant qu'il pourrait faire une bonne ca-» serne des bâtiments de cette école, et qu'il habillerait » deux régiments avec son revenu. Dans vos pays de » constitutions, de pareils actes d'autorité ne seraient pas » possibles; mais ici, il ne s'élèverait même pas une voix » pour regretter le Conservatoire. »

Le personnel enseignant, dans le Conservatoire de Naples, est composé de la manière suivante :

1° Directeur général de musique, *Saverio Mercadante.*
2° Directeur du chant, *Girolamo Crescentini.*
3° Professeur de contre-point, *Francisco Ruggi.*
4° *Idem* d'harmonie et d'accompagnement, *Giacomo Cordella.*
5° *Idem*, *idem*, *Gennaro Parisi.*
6° *Idem* de solfége, *Paolo Cimarosa.*
7° *Idem* de chant, *Alessandro Busti.*
8° *Idem* de violon, *Antonio Ciaritelli* et *Onorio de Vito.*
9° *Idem* de violoncelle, *Gaetano Ciandelli* et *Antonio Panzetta.*
10° *Idem* de clarinette, *Ferdinando Sebastiani.*
11° *Idem* de flûte, *Pasquale Buongiorno.*
12° *Idem* de hautbois, *Felice Ferrazzano.*
13° *Idem* de basson, *Pietro Zoboli.*
14° *Idem* de piano, *Francesco Lanza.*
15° *Idem* de harpe, *Filippo Scotti.*

A ces maîtres sont ajoutés un professeur de philosophie, un maître de langue française, un de langue latine, et un de déclamation.

L'école des élèves externes a des maîtres particuliers qui sont *Casella*, pour le piano et l'accompagnement; *Polidoro*, pour le chant; *Loveri*, pour les instruments à cordes; *Buonomo*, pour les instruments à vent; et *Estevan*, pour les belles-lettres.

SUPPLEMENT.

Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit de Mercadante. A l'égard de Crescentini, ce fut sans doute un grand chanteur et un excellent professeur, et c'est de plus un homme fort aimable et fort bon; mais parvenu à un âge avancé, il n'a qu'une sinécure dans sa place de directeur du chant. Ruggi, professeur de contre-point, est aussi fort âgé : il a eu de bonnes traditions d'école; mais un jeune professeur d'harmonie que j'ai connu à Naples m'a dit qu'il n'a ni méthode ni raisonnement. Cordella, qui enseigne l'harmonie et l'accompagnement, est un ancien compositeur dramatique, maintenant âgé de cinquante-six ans, qui a eu quelques succès au théâtre, entre autres dans *le Scambio*, et dans *il Ciarlatano*, opéra bouffe joué à Milan en 1806. Élève de Fenaroli, il suit la méthode de son maître dans l'enseignement. Le professeur de solfége, Paul Cimarosa, est, je pense, un fils du célèbre compositeur. M. Busti, professeur de chant, est un jeune artiste de talent qui ferait sans doute de bons élèves s'il y avait des voix dans son école; mais bien que cela puisse sembler un paradoxe dans nos froids climats, il y a bien moins de voix sous le ciel de Naples que dans les climats tempérés du midi de la France. Un soleil trop ardent paraît dessécher l'organe vocal. Plusieurs fois les plaintes de Mercadante sur l'absence de voix au Conservatoire ont frappé mon oreille, et M. Busti, avec qui j'ai conversé sur ce sujet, m'a dit aussi qu'il ne voyait pas, parmi ses élèves, de chanteurs dramatiques à espérer. M. Lanza, professeur de piano, appartient à une famille d'artistes où le talent est héréditaire. M. Sébastiani s'est fait connaître à Paris dans quelques concerts, en 1827. Le mérite des autres maîtres ne m'est pas connu.

Si tout n'est pas d'égale force dans le corps enseignant du Conservatoire de Naples, il serait possible d'y faire des réformes, et de raviver le sentiment artistique dans l'école; il ne faudrait pour cela que laisser plus de pouvoir à Mercadante, ou plutôt lui abandonner l'entière direction de tout ce qui tient à l'art, depuis les études élémentaires jusqu'à la production de l'artiste achevé. Les Napolitains ne sont pas sans doute déshérités du génie musical qui a produit chez eux tant de merveilles pendant tout le cours du dix-huitième siècle. J'ai plusieurs fois rencontré parmi les élèves errants dans les longs corridors du vaste bâtiment de San-Pietro-in-Masella des yeux ardents, indices de la chaleur de l'âme, et de larges fronts, enveloppés d'une active intelligence; nul doute qu'il y eût en eux le principe du talent; pour le faire fructifier, il ne manque que l'impulsion, qui ne peut partir que d'un artiste supérieur.

Un grand avantage dont jouissent les jeunes compositeurs du Conservatoire de Naples, c'est que leurs messes sont exécutées dans les églises de cette ville, et que leurs opéras d'essai sont représentés par leurs camarades sur le petit théâtre de l'école. Il en résulte qu'ils s'instruisent, par leur propre expérience, dans la pratique de l'art d'écrire, avant de livrer leurs productions à la critique du public. C'est une amélioration qui devrait être introduite dans le régime du Conservatoire de Paris.

Pour l'étranger qui visite le Conservatoire de Naples, la bibliothèque musicale de cet établissement est d'un intérêt très vif. Long-temps elle fut confiée aux soins de Sigismondi, vieux musicien, mort en 1826, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Alors elle était inabordable au public, et dans un si grand désordre, que le bibliothécaire lui-même aurait eu grand'peine à y trouver quelque chose. Après lui, M. Florimo, condisciple de Bellini et son ami, a été chargé de mettre en ordre ce dépôt, afin que les élèves en pussent tirer quelque profit. Plein de zèle et d'amour pour sa bibliothèque, M. Florimo s'est occupé sans relâche de la tâche qui lui était confiée, et maintenant ce beau désordre est dans un ordre parfait. Homme aimable et de bonnes manières, le bibliothécaire accueille bien les étrangers, et s'empresse à leur communiquer ce qu'ils désirent. On ne peut se dissimuler que les révolutions dont Naples a été témoin dans les dernières années du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe ont été fatales aux collections des anciens Conservatoires, dont s'est formée la bibliothèque de l'école actuelle. Bien des spoliations de manuscrits originaux et précieux ont eu lieu. On en a recouvré quelques uns depuis lors, et en dernier lieu M. Florimo y a fait rentrer *quarante-quatre* partitions originales des opéras de Piccinni. Cette collection est toute composée de musique pratique, et surtout de partitions d'opéras italiens, au nombre de *huit mille*, bien reliés et en bon ordre. Parmi les manuscrits originaux qu'on y remarque se trouvent, outre les ouvrages de Piccinni dont je viens de parler, la plupart des opéras de Piasiello, et tous les ouvrages de Zingarelli.

Aucune femme n'étant admise au Conservatoire de *San-Pietro-in-Masella*, il a été formé une école de musique spéciale pour elles, près de l'église de la *Trinité-Majeure*. Les élèves y sont au nombre de *vingt-quatre*. On y trouve quelques belles voix. M. Busti est aussi le professeur de chant de cette école.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

LES HARPISTES.

Sans remonter au paradis, où, selon tous les poëtes, les anges, les archanges, célèbrent et accompagnent les louanges du Seigneur sur des harpes d'or, on sait que la harpe est un instrument de la plus haute antiquité, et qui se perd même dans la nuit des temps. L'homme des temps anciens qui en jouait le mieux est, sans contredit, David, qui savait si bien calmer les accès de furieuse folie du roi Saül par les sons de sa harpe, et pinçait fort agréablement, dit-on, de cet instrument en dansant devant l'Arche, mouvement chorégraphique qui paraît peu conciliable avec les effets de mélodie et d'harmonie, mais peu importe : cela est poétique, et tout aussi vraisemblable que les images des cantiques composés par ledit roi.

Les ménestrels furent les plus habiles harpistes du moyen-âge et des temps de la chevalerie; la preuve s'en trouve dans ces deux vers de la fameuse chanson d'*Un jeune troubadour qui chante et fait la guerre*, du harpiste Dalvimare :

> Son épée et sa harpe
> Se croisaient sur son cœur,

ce qui ne devait pas laisser que d'être un peu lourd et fort embarrassant.

Ossian et tous les bardes écossais accompagnaient leurs chants religieux, guerriers, ou de mélancolie, avec la harpe. La harpe figure sur l'étendard de la verte *Érin*, c'est-à-dire sur le drapeau de l'Irlande opprimée. Cette

harpe nationale, son barde moderne, Thomas Moore, l'ami de lord Byron, l'a fait vibrer dans le cœur de tous les Irlandais, ses compatriotes et les nôtres; car ce peuple qui a le caractère tout français comme il en a la religion, tire son origine d'une colonie gauloise qui alla s'établir en ces contrées: le poëte Thomas Moore, disons-nous, a nationalisé les gémissements, les cris, les imprécations de l'Irlande contre l'Angleterre dans ses nobles *Mélodies irlandaises*, qui sont redites, comme les chansons de notre Béranger, par le soldat et le matelot, par le pauvre et le riche, et accompagnées des sons de la fastueuse harpe moderne, ou de la harpe populaire. C'est de l'Irlande que partira le cri d'affranchissement de l'oppression insolemment commerciale que l'Angleterre fait peser depuis trop long-temps sur toutes les nations; il en est déjà parti lors de nos audacieuses expéditions en ce pays, et Napoléon a dit dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* : « Si j'avais été en Irlande au lieu d'aller en Égypte, je » changeais les destinées du monde. »

La harpe est fort déchue de son antique gloire : elle est presque aussi peu cultivée que la guitare dont nous avons dernièrement dit le règne et la décadence. Le plus grand défaut de cet instrument n'est pas seulement dans le jeu difficile et disgracieux de ses pédales, dans le peu de fixité de l'accord, et le bris fréquent de ses cordes; il est aussi dans la sécheresse de ses sons: il n'impressionne ni celui qui en joue ni celui qui l'écoute; il ne donne que des accords pompeux, ou ne produit qu'un murmure harmonique, doux et mystérieux, qui ne va point à l'âme: aussi le marie-t-on souvent à des instruments expressifs, tels que le cor ou le violoncelle, avec lesquels alors il dialogue au mieux.

M. et Mme Krumpholtz s'acquirent une sorte de réputation d'habiles harpistes vers la fin du dernier siècle. Madame de Genlis se fit aussi un nom dans ce genre à la même époque; elle a même écrit une méthode pour la harpe, œuvre musicale aussi oubliée que ses œuvres littéraires et que son élève Casimir, harpiste aux sons harmoniques, à qui elle avait donné des soins tout maternels. A cette époque florissait aussi à Londres, comme harpiste célèbre, le vicomte de Marin, émigré français qui avait pris du service dans l'armée du prince de Condé. Aide-de-camp du duc d'Enghien, M. de Marin, jeune et beau, d'une force herculéenne, jouant du violon comme Rode ou Kreutzer, n'ayant point de rival sur la harpe, était le lion du moment à Londres. Il acheva de devenir l'homme tout-à-fait à la mode, et de tourner les têtes de toutes les vaporeuses ladies de ce temps-là, en donnant des concerts au bénéfice des émigrés malheureux. On grava son portrait, qui le représente en costume d'aide-de camp du dernier des Condé, composant de la musique en face d'une statue du dieu de l'harmonie qui semble lui dicter des chants. Interprète de la reconnaissance des exilés volontaires de la France pour sa conduite de gentilhomme-artiste, l'abbé Delille, alors en Angleterre, écrivit ce distique qui figure au bas du portrait du vicomte de Marin :

On le vit tour à tour vouer à nos malheurs
Sa lyre, son épée, et son sang et ses pleurs.

Les deux frères Naderman ont été les harpistes à la mode sous l'empire, l'aîné surtout : il était premier harpiste de la chapelle de l'empereur, et a composé beaucoup de musique pour harpe et cor, en société avec Frédéric Duvernoy. Ces productions témoignent peu d'études sérieuses en musique. Enfin parut Bochsa, qui depuis...., mais alors il était vertueux, comme dit M. de Voltaire dans *la Henriade*. On ferait plus d'un volume des folies, des aventures romanesques, de la vie si agitée de ce harpiste célèbre. Ses mémoires seraient chose fort curieuse; mais la fugue par laquelle il a terminé sa carrière artistique en France dépoétiserait un peu trop cet ouvrage. Nous nous bornerons donc à dire que c'est une des plus belles et des plus riches organisations qui se soient jamais rencontrées dans le monde musical. Nous l'avons entendu, dans une de ces fastueuses soirées qu'il donnait, et que plus tard il termina d'une façon si déplorablement dramatique, préluder sur son instrument, et improviser de charmantes *Fantaisies* sur un thème de Boïeldieu ou de tout autre compositeur qu'il voyait entrer dans son salon, et à qui il voulait être agréable en lui empruntant ainsi d'une façon inattendue un motif qu'il travaillait et qu'il embellissait en impromptu de la manière la plus ingénieuse. Nous l'avons vu proposer et gagner le pari de composer et d'écrire une sonate pour la harpe, en moins de temps que le plus habile copiste n'en mettrait à la transcrire; et ce morceau de musique est un de ses meilleurs. De quelle aventure galante, mystérieuse, fantastique, ce harpiste, qui fut un des plus beaux hommes de France et de Navarre sous la restauration, ne fut-il pas le héros! Il a donné quelques opéras-comiques qui ne se distinguent pas par beaucoup de mélodie. Sa réputation comme harpiste fut croisée par celle de mademoiselle Bertrand, qu'une mort prématurée fit oublier bientôt. A la même époque, on citait comme harpistes d'un estimable talent : Vernier, Gabriel Foignet, Desargus père et fils, et Bedard, Cousineau, Stockausen, Dizi, Croisez, madame Thérèse Demar, qui ont précédé ou suivi Bochsa dans la carrière *harpistique*.

Autrefois le domaine du violon était une monarchie dont le sieur Guignon fut le dernier roi : de nos jours, les harpistes des deux sexes doivent reconnaître sans conteste Théodore Labarre pour souverain légitime. Après que l'observateur difficile s'est familiarisé avec son air froid, son *indifférentisme* apparent, qui dépoétisent un peu l'instrument de forme poétique dont il joue si bien; après que l'auditeur de goût lui a fait la concession de quelques traits, de quelques accords attaqués avec une âpreté qui témoigne un peu trop sa crainte de tomber dans les petits effets maniérés, dans les gazouillements d'oiseaux, il se plaît à lui reconnaître une intonation ronde et pleine, quelque étrange que puisse paraître ces qualifications du son de la harpe à de certaines personnes. Ses gammes ascendantes ou descendantes, à trois sons superposés en tierces et sixtes, sont nettes, rapides et brillantes; son trille est bien préparé et bien fermé; ses sons harmoniques sont en même temps nourris et vaporeux; il chante avec autant d'expression qu'il est permis d'en déployer sur cet instrument, et sa musique est écrite autant en homme du monde qui veut plaire aux dames, qu'en compositeur instruit et consciencieux qui tient à satisfaire les connaisseurs. Les véritables amateurs de harpe regrettent, au reste, que sa qualité de compositeur, qui nous a valu de charmantes mélodies vocales, lui fasse un peu négliger son beau talent de harpiste, et ne lui permette pas de se faire entendre plus souvent.

M. Charles Pollet joue de la harpe froidement, proprement, mais non pas admirablement : ces trois adverbes joints le jugent équitablement. M. Prumier, professeur de

harpe au Conservatoire, est un artiste patient, consciencieux, utile, qui a fait et fait tous les jours d'excellents élèves, notamment mademoiselle Cloutier, qui vient de remporter le premier prix au concours de cette année. Mesdemoiselles Beltz et Bertucat ont essayé de bonne heure la célébrité. La première, grande et belle personne, est toujours entendue avec plaisir et fort justement applaudie lorsqu'elle joue en public. Quoi qu'il en soit, la harpe, qui, ainsi qu'on le disait autrefois, dévoile et fait manœuvrer un joli pied, qui fait valoir un beau bras, et montre dans tous ses avantages une jolie main, lorsque, toutefois, il y a joli pied, beau bras et main potelée, la harpe ne sortira de l'oubli dans lequel elle parait plongée de nos jours, que lorsqu'une moderne Corinne viendra nous improviser de rapides et savantes pensées sur ce noble et bel instrument.

Mademoiselle Pauline Jourdan pourrait bien devenir cette femme inspirée. C'est avec justice que toutes les nuances de la presse lui font un avenir tout couleur de rose. C'est comme un morceau d'ensemble, une harmonie de louanges qu'elle se charge de justifier chaque fois qu'elle se fait entendre dans quelque concert.

Et maintenant avons-nous oublié une douzaine de harpistes obscurs, faisant résidence en quelques petites villes d'Italie, d'Espagne, ou d'Allemagne? C'est bien possible; mais nous ne nous en inquiétons pas autrement, cet oubli dût-il nous valoir une outrecuidante critique, semblable à celle qu'a faite le rédacteur anonyme d'un journal presque anonyme, jeune séide lancé sans doute par l'amour-propre féroce de quelque vieux professeur. Pour nous être permis d'oublier sciemment quelques violoncellistes auxquels nous pourrions ajouter, pour le passé et le présent, Muntz-Berger, Castaing, Gautrot, Benazet, Manuel, Demunck, Griebel, et une foule d'autres, car chaque petite principauté d'Allemagne, chaque ville de province a son artiste digne, à ce que disent les habitants, de tenir le premier rang à Paris, nous avons été taxé, par le rédacteur susdit, d'ignorance parfaite des hommes et des choses artistiques. En voilà une assertion de poids! En voilà un *de* malheur! comme il se dit populairement. Nous nous en montrerions affligé, si nous n'avions assez de raison pour ranger tout cela dans la catégorie des furieuses et amusantes lettres anonymes que nous recevons parfois, et qui ne brillent pas précisément par un excellent ton, car ce n'est pas trop par le savoir-vivre que le musicien exécutant se distingue. Et à propos de bonne compagnie, quelques individus qui ne se piquent pas d'en être, et auxquels on avait soumis, comme énigme à deviner, la prétendue *allusion cynique* que nous aurions faite à la santé de Batta, dans notre article sur les violoncellistes, ont répondu assez justement, ce nous semble : C'est quelque idée d'estaminet poussée à ce monsieur, qui aura trouvé plaisant de vous l'attribuer ; puis l'un d'eux a ajouté : Si cette idée montre une aussi triste que fausse perspicacité dans celui qui l'a eue, elle est peu honorable, *et se ressent des lieux que fréquente l'auteur*, comme l'a fort bien dit maître Boileau en parlant de Régnier.

Nous pensons que cette manière d'envisager la chose est assez rationnelle; nous pensons qu'il vaudrait mieux ne pas savoir lire que de lire ainsi ; et nous pensons encore que l'auteur d'une pareille interprétation devrait s'écrier avec Néron : Je voudrais ne pas savoir écrire.

Mais voici que depuis que cet article a été livré à l'impression, un contre-bassiste anonyme, et qui certes n'a pas besoin de former le vœu de l'empereur romain précité, nous apprend, en faisant de cet esprit d'orchestre qui ressemble beaucoup à celui des rapins d'ateliers de peintres, que Dragonetti joue de la contre-basse et non du violoncelle. Merci! bravo même! Voilà de ces vérités, de ces remarques hardies, profondes et lumineuses, qui vous posent du premier coup un homme et un journal. Cependant nous dirons à ce brave instrumentiste qu'il n'appartient pas à tout le monde d'être, comme sans doute il l'a été, un illustre contre-bassiste à l'âge de quatre ans; qu'on commence presque toujours par jouer du violoncelle avant de s'escrimer sur la contre-basse ; que Dragonetti a été un excellent violoncelliste avant d'être le plus célèbre contre-bassiste ; que ceci n'est pas seulement logique, mais que c'est une vérité, une nécessité physique; qu'il résulte de tout cela que notre contre-bassiste raisonne ou résonne comme un flûtiste, un mirliton, ou un tambour.

Permis à lui, ou au critique anonyme de la critique signée, avouée, de ne pas nous reconnaître compétent en matière musicale : nous ne voyons pas la nécessité de faire de la fausse modestie, quand les journaux de Vienne, de Leipsig, et des livres allemands même, reconnaissent notre juridiction, et sanctionnent cette compétence en répétant nos articles. Nous pouvons, en finissant, remercier la providence comme Beaumarchais dans ses fameux Mémoires, et nous féliciter qu'elle nous ait jeté de pareils adversaires ; mais nous serons forcé d'ajouter : Donnez-nous, ô mon Dieu! du temps à perdre pour leur répondre. Celui qui ne sera pas perdu, sans doute, ce sera le temps que nous passerons à lire les biographies de MM. Dotzauer, Kummer, Merck, Mercadier, etc., etc.; enfin les analyses esthétiques, spéciales, détaillées, et profondément creusées que nos éplucheurs de phrases et de mots vont sans doute nous donner sur le talent, la manière de chacun des célèbres violoncellistes, si cruellement mis en oubli par nous. Il nous tarde de lire ces savantes appréciations, qui, jointes aux définitions de haute métaphysique sur la flûte, et aux spirituelles et légères critiques de la critique leur servant de préface, ne peuvent manquer de former pour tous les lecteurs une véritable hypnologie.

Henri BLANCHARD.

THÉATRE ITALIEN.

LINDA DI CHAMOUNI.

OPÉRA EN 3 ACTES;

Musique de DONIZETTI.

(Première représentation.)

La voilà donc cette *Linda*, composée, non pour l'Italie, mais pour l'Autriche, et que les applaudissements de Vienne avaient annoncée à Paris! *Linda*, vous le savez, c'est la *Grâce de Dieu*, ce drame célèbre applaudi pendant si long-temps au théâtre de la Gaîté; la *Grâce de Dieu*, c'est *Fanchon la vielleuse*, cette comédie si long-

temps applaudie au théâtre du Vaudeville, et arrangée avec variations sur le thème d'une romance de mademoiselle Loïsa Puget, si long-temps applaudie dans les salons et dans mille autres lieux. Quelle origine glorieuse ! quelle généalogie retentissante ! quels succès de drame, de vaudeville, de romance, avant-coureurs d'un succès d'opéra !

Nous ne vous conterons pas en détail les aventures de Linda, pauvre et honnête fille de la Savoie, qui abandonne ses montagnes pour échapper à une séduction, et qui rencontre à Paris d'autres dangers, dont elle ne triomphe qu'en retournant dans ses montagnes où elle finit par trouver le bonheur si bien mérité par ses vertus. Nous vous dirons seulement qu'en s'emparant du drame français de MM. D'Ennery et Gustave Lemoine, le poëte italien, il signor Gaetano Rossi, l'a taillé, rogné à sa convenance, et surtout l'a prodigieusement simplifié. Des cinq actes, il n'en a pris que trois, et encore il en a élagué les personnages qui n'entraient pas dans son système poétique et musical, notamment celui de Chonchon, cette bonne fille si naïve, si avenante, dont l'appétit solide et les erreurs grammaticales avaient le privilége d'exciter une hilarité si franche et si continue. Il en résulte nécessairement que le libretto d'il signor Gaetano Rossi est tant soit peu commun et monotone. En général, les poëtes italiens n'ont pas la main très heureuse dans les modifications qu'ils font subir aux poëmes français. Quand ils nous volent, ce qu'ils ont de mieux à faire, c'est de ne presque rien changer à leurs larcins : comme exemples, nous citerons *le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Pie voleuse, les Puritains,* que les poëtes italiens se sont contentés de traduire, et qui n'en sont pas plus mauvais.

La renommée avait publié des merveilles sur la partition nouvelle de l'habile et fécond Donizetti ; elle avait dit qu'en écrivant un ouvrage pour le pays de Mozart, de Beethoven et de Weber, l'auteur d'*Anna Bolena* et de *Lucia di Lammermoor* avait changé sa manière, et s'était germanisé de toutes ses forces. Nous sommes peu disposés à croire à ces transformations subites, et cette fois encore l'événement a prouvé que nous avions raison de douter. La partition de *Linda* n'est pas moins italienne que toutes ses sœurs aînées : c'est toujours la même facilité, la même clarté de mélodie, le même dessin, le même rhythme. L'instrumentation est brillante et travaillée, sans offrir la moindre ressemblance avec celle des grands maîtres de l'Allemagne. S'il faut parler franchement, Donizetti n'a pas même assez rajeuni son style, et souvent il lui est arrivé de tomber dans des réminiscences de lui-même ou d'autrui ; souvent il a été vague et prolixe, ce qui n'a pas peu contribué à jeter de la froideur dans l'auditoire, qui s'attendait à quelque chose de plus original, de plus profond, de plus inspiré, de plus nouveau.

L'andante de l'ouverture est d'un joli effet, mais l'allegro ne le soutient pas : ce ne sont que des notes et du bruit. Le rideau se lève : on entend les voix des montagnards, qui se rendent à l'église. Le cantabile d'Antonio, père de Linda, est simple et touchant. Arrive bientôt le marquis de Bois-Fleury, parrain de la jeune fille, et qui ne demanderait pas mieux que d'en faire sa maîtresse. Tout ce rôle a une prétention bouffe assez mal justifiée, et la faute n'en est pas seulement au compositeur ; le poëte n'a pas su placer le marquis dans des situations vraiment comiques : aussi sera-t-il bon d'abréger beaucoup ce qu'il dit, particulièrement au premier et au troisième acte. Linda paraît et chante une délicieuse tyrolienne, *o luce di questa anima ;* rien de plus frais et de plus gracieux que ce petit morceau. On a justement applaudi la ballade de Pierotto, précédée d'une cantilène avec accompagnement de vielle. Le duo de Linda et du vicomte, son amant, pourrait être plus distingué : la mélodie principale, qui se répète plusieurs fois dans l'ouvrage, rappelle trop celle du duo de *l'Armida* de Rossini. La stretta du duo des deux basses, Antonio et le bailli de Chamouni, rappelle aussi celle du fameux duo des *Puritains*. Le premier acte se termine par une belle prière, que les montagnards adressent au ciel, avant de se mettre en route pour Paris.

Dans le second acte il n'y a pas moins de quatre duos ; le premier, entre Linda et Pierotto, c'est le plus court et le meilleur ; le second, entre Linda et le marquis ; le troisième, entre Linda et le vicomte ; le quatrième, entre Linda et son père. Antonio reconnaît sa fille, et la maudit. En apprenant que le vicomte va se marier avec une autre femme qu'elle, Linda devient folle : la scène est bien traitée, et la phrase que redit sans cesse la pauvre fille, *non è ver,* a toute l'expression qu'elle devait avoir. Le troisième acte est totalement dénué d'action dramatique, et l'intérêt musical s'y affaiblit par contre-coup. L'évanouissement de Linda se prolonge au-delà des bornes raisonnables : heureusement le morceau final se distingue par une riche facture, et congédie chaleureusement les auditeurs.

Autant qu'on peut en juger par une seule épreuve, *Linda di Chamouni* n'est pas un chef-d'œuvre, et n'aura pas dans son genre le succès de la *Grâce de Dieu* dans le sien ; ce n'en est pas moins une production qui mérite d'être entendue et étudiée, comme tout ce qui sort de l'imagination et de la plume d'un homme de grand talent. Madame Persiani chante le rôle principal avec l'admirable méthode qu'on lui connaît ; Tamburini joue et chante le rôle du père en artiste supérieur ; son costume est parfait, sa tête superbe, son geste pathétique. Lablache, qui reparaissait dans le rôle du bailli, a été salué de bravos redoublés : dans son duo du premier acte, dans la prière *o tu che regoli*, et dans quelques autres morceaux du troisième acte, il a prouvé que son indisposition passagère n'avait nullement altéré la puissance de sa voix ni de son talent dramatique. Lablache fils a le défaut de vouloir être trop plaisant et d'abuser de certains effets de voix de tête, dont l'oreille est médiocrement flattée. Mario s'acquitte bien du rôle de l'amoureux vicomte, pour lequel il a été obligé de sacrifier sa barbe et ses favoris. Madame Brambilla, qui débutait dans le rôle de Pierotto, a une voix de contralto peu caractérisée, et plutôt sombre que grave ; mais elle sait chanter et a reçu un accueil flatteur, qu'elle méritera encore mieux lorsqu'on lui aura donné un costume de jeune Savoyard plus approprié à l'ampleur de sa personne.

Le Théâtre-Italien s'est mis en frais de décors et de costumes. Le pinceau de M. Ferri s'est exercé à reproduire une vue de Chamouni et un salon du temps de Louis XV : il a réussi comme à son ordinaire. En Italie, on l'aurait rappelé avec le compositeur, les chanteurs, et l'auteur du libretto, mais nous sommes en France, et à Paris : on n'a rappelé que le compositeur.

A. Z.

Nécrologie.

CANAUX.

Un éditeur de musique, qui, par sa probité, un travail opiniâtre, et toutes les qualités qui font l'homme honnête et l'habile industriel, M. Canaux, est mort, dimanche dernier, à l'âge de quarante-un ans. Il laisse une veuve et sept petits enfants, auxquels il lègue un nom honorable, et ses exemples à suivre.

Ses obsèques ont eu lieu lundi, à l'église Notre-Dame-des-Champs; beaucoup d'amis y assistaient, mais les compositeurs et la plupart des confrères du défunt s'y sont fait remarquer par leur absence. On oublie vite les morts dans notre grande cité! Arrivé au cimetière de l'Est, le corps a été déposé dans un caveau, et, avant de refermer à jamais la dernière demeure de l'infortuné Canaux, M. A. Elwarts mû par un sentiment de reconnaissance bien honorable, a prononcé le discours suivant, qui résume rapidement tous les services que M. Canaux a, dans sa sphère, rendus à l'art musical.

M. A. Elwart s'est exprimé en ces termes :

« MESSIEURS,

» Tous ceux qui contribuent à propager le bel art musical ont droit à la sympathie de leurs concitoyens : compositeurs, exécutants, éditeurs, tous apportent leur pierre à l'édifice intellectuel; tous méritent un regret, une larme, lorsque la mort, l'impitoyable mort, vient surtout les frapper avant le temps.

» Qui plus que M. Canaux fut digne d'exciter les regrets de tous les honnêtes gens en général, et des artistes en particulier? Artiste lui-même, ce n'a été qu'à force de travail, de volonté et de persévérance, qu'il était parvenu à se créer une position honorable parmi ses confrères du commerce de musique; et c'est à l'instant où il allait recueillir les fruits de ses veilles; c'est entouré de l'amour d'une épouse dévouée et de sept petits enfants, qu'il lui a fallu les embrasser pour une dernière fois.

» Je suis douloureusement affecté, Messieurs, de cette perte cruelle, car M. Canaux était mon ami; et, à une époque encore récente, il m'aida à commencer ma réputation de compositeur religieux, en publiant plusieurs de mes ouvrages, qui, sans son généreux concours, seraient peut-être encore ignorés.

» Canaux, Messieurs, mérite aussi la reconnaissance de tous ceux qui ont connu et admiré Choron, puisque c'est lui qui a continué les belles publications de l'artiste éminent qui popularisa en France le goût de la noble et grande musique des anciens maîtres italiens et allemands.

» Adieu, homme bon, obligeant et généreux! Que votre âme assiste aux divins concerts; et, réunie à celles des musiciens sublimes qui vouèrent leur génie au culte des autels, qu'elle chante à jamais l'*Hosanna* au Saint des Saints! »

COURS DE PIANO

de MM. J.-B. Cramer & J. Rosenhain.

Une entreprise conçue par un artiste aussi distingué, aussi consciencieux que M. Rosenhain, une entreprise dont la portée a tout d'abord paru si haute à M. Cramer qu'il n'a pas hésité à l'appuyer de son puissant concours, n'est pas certainement et ne peut être une chose insignifiante et frivole. Prévenus par le bruit public du projet pour l'exécution duquel s'associent deux talents remarquables, l'un illustre représentant du passé, l'autre plein d'actualité et d'avenir, nous avons voulu reconnaître par nous-mêmes ce qu'il y avait de fondé dans ces *on dit* répétés, et quel fruit l'art en devait attendre.

En remontant à la source, nous avons acquis la ferme conviction que le cours de piano dont on annonce la prochaine ouverture sous le double patronage de MM. Cramer et Rosenhain, sera la réalisation très sérieuse d'une pensée utile et sans doute féconde en beaux résultats.

A dire vrai, cette pensée, telle qu'elle est exposée avec toute la réserve et toute la modestie possible dans un simple prospectus, n'est pas absolument nouvelle. Plusieurs artistes d'élite, et nombre d'amateurs éclairés, l'ont émise plus d'une fois, soit dans l'enseignement privé, soit dans la presse. Mais que peut l'opinion de quelques personnes éparses contre un abus fortement enraciné? Il faut un grand nom, une réputation brillante, un mérite longuement éprouvé, pour répandre sur une tentative de réaction un éclat capable d'y attirer les yeux et l'intérêt. Et voilà en quoi le dessein de M. Cramer et de son jeune collaborateur est doublement avantageux.

Tout en signalant avec précision l'erreur déplorable dont la plupart des jeunes pianistes sont victimes, il jette dans la balance de l'opinion le poids d'une haute renommée, et la valeur d'un nom auquel se rattachent les plus purs comme les plus glorieux souvenirs. Aussi insistons-nous de tout notre pouvoir sur les garanties solides que présente une entreprise réalisée sous de pareils auspices, et appuyons-nous vivement un projet qui a pour grande et noble fin de lutter contre les excès du mécanisme exclusif, de prévenir ce qu'on pourrait nommer à bon droit ses licencieuses saturnales, de ramener enfin le fleuve débordé dans ses véritables limites.

A en juger en effet par un trop grand nombre de pianistes actuels, l'art de jouer du piano est-il autre chose que le talent d'éblouir les yeux par l'agilité prodigieuse des doigts, d'étonner, d'effrayer presque par une suite continue de traits d'audace et de victoires remportées sur des légions de difficultés étourdissantes? Pense-t-on pourtant se donner pour pianiste consommé, parce qu'après plus ou moins de fatigues et de veilles on aura triomphé de tout obstacle mécanique, et qu'on se sera rendu capable de stupéfier le regard et l'oreille à force de tours d'adresse et de vigueur? Pour *avoir dans les doigts*, comme on dit, quelques morceaux à effet, osera-t-on se flatter d'avoir conduit à terme son éducation de pianiste? Ce serait vraiment un brevet de capacité obtenu à très bon marché.

A Dieu ne plaise cependant que nous songions à fulminer une proscription générale! On sait assez que plusieurs artistes de premier ordre ne donnent point dans les écarts dangereux où tombent les adorateurs du mécanisme exclusif. Mais un petit nombre d'élus ne fait pas loi; et MM. Cramer et Rosenhain, tout en rendant pleine et entière justice à leur grand mérite, n'en sont pas moins fondés à regarder les intérêts de l'art comme singulièrement compromis par l'étude pure et simple du mécanisme. L'expérience le démontre tous les jours : le travail matériel a été porté si loin, la facilité de vaincre les difficultés est devenue l'apanage vulgaire d'un si grand nom-

bre, que cette source de succès semble s'être tarie tout d'un coup, ou du moins ne se rouvrir que pour quelques favoris de la mode. Du reste, le charme est comme dissipé; le public, presque insensible à ce genre de spectacle, accueille avec froideur un amas d'impossibilités devenues possibles; il paraît dire avec Fontenelle : sonate, que me veux-tu ?

C'est donc en face de ce dégoût clairement prononcé pour les effets uniquement matériels, et surtout en vue de la conservation de l'art, cent fois plus précieux que le succès, que MM. Cramer et Rosenhain s'efforcent de donner à l'éducation du pianiste une direction bien autrement importante. Initier à la connaissance des différents styles qui ont régné tour à tour; développer aux yeux de leurs élèves les divers caractères des écoles mortes et vivantes; former l'expression et le goût en communiquant le véritable esprit d'exécution du solo, et en révélant l'intelligence de la musique concertante; n'est-ce pas une très belle pensée, digne de toute approbation sérieuse? N'est-ce pas en élevant le pianiste aux plus hautes régions de l'esthétique, épurer, spiritualiser l'art actuel, fatalement engagé dans une voie trop matérielle? N'est-ce pas rentrer dans le vrai, et rendre au travail de l'écolier sa juste direction, qui ne peut être que d'aspirer à interpréter fidèlement, et dans leur sens intime et réel, les inspirations de tout genre des plus grands maîtres?

Du reste, on saisirait mal les intentions de MM. Cramer et Rosenhain, si on les soupçonnait de vouloir réduire à néant les conquêtes de mécanisme faites par les modernes. Ils n'ont que la prétention de les ramener à leur véritable place, d'agrandir d'ailleurs le domaine de l'exécution, d'en élargir l'horizon trop souvent rétréci, en un mot, de restituer au but la prépondérance légitime qu'un aveuglement passager attribue au moyen.

Maurice BOURGES.

Revue critique.

Romances et mélodies de M. FÉLICIEN DAVID.

M. Félicien David, qui a su se classer avantageusement parmi nos jeunes compositeurs les plus distingués, en se présentant tout d'abord dans l'arène avec des œuvres importantes : une symphonie et un sextuor pour instruments de cuivre, que les amateurs assidus des concerts Valentino n'ont certainement pas oublié; M. Félicien David, dis-je, vient de laisser tomber de sa plume quelques compositions de courte haleine qui, malgré l'exiguïté de leurs dimensions ou plutôt à cause de cette exiguïté même, sont destinées à obtenir un succès justement mérité.

Tout le monde se souvient de la réponse fière, ironique et dédaigneuse, que M. Alfred de Musset crut devoir adresser, dans le temps, au poëte germanique qui s'était avisé de faire une espèce de chanson pour dire à la France qu'elle ne posséderait jamais le Rhin allemand. M. Félicien David a eu l'heureuse idée de mettre cette réponse en musique, ne reculant pas devant les difficultés que présentait cette entreprise, en raison de la coupe antimusicale des stances de M. Musset, composées de trois vers masculins, de deux vers féminins, intercalés entre ces trois vers masculins, et de la répétition en rondeau du premier vers masculin, ce qui, de compte fait, donne une stance de six vers, dont deux seulement sont féminins. Or, cette coupe qui réclame impérieusement quatre cadences ou demi-cadences fortes dans le court espace de six petits vers, devait naturellement donner à la mélodie un caractère lourd, brutal et dur, qui aurait singulièrement contrasté avec le ton ironique et dédaigneux dont la poésie de M. Musset est empreinte. M. Félicien David a très bien vu l'écueil et l'a parfaitement évité, ce dont nous le félicitons sincèrement. Sa mélodie, d'une allure franche et cavalière, loin de nuire à l'idée du poëte, ne fait que la rendre plus vive et pour ainsi dire plus palpable. En réalité, de tous les musiciens qui se sont essayés sur cette poésie, M. Félicien David est celui qui a le mieux réussi.

La Saltarelle, sur de charmantes paroles de M. Antony Deschamps, est une œuvre de verve qui ne déparerait pas un opéra dans lequel la couleur locale serait la chose la plus impérieusement exigée; il y a là une fougue, un entrain, une accentuation rhythmique, mélodique et harmonique, qui donnent une envie irrésistible de danser. Peut-être l'auteur eût-il mieux fait, pour justifier le titre qu'il avait adopté, de préférer la mesure à six-huit, qui est la véritable mesure des saltarelles, à la mesure à deux-quatre, qu'il a choisie. Mais peut-être aussi, en adoptant cette forme consacrée, serait-il retombé dans le calque, dans le *poncif*, comme disent les peintres, de toutes les saltarelles possibles; puisque la sienne est originale, il n'y a que des compliments à lui adresser.

L'Égyptienne est une romance fort simple, dont l'accompagnement, travaillé à la manière de Schubert, embellit la simplicité. Nous avons surtout remarqué le refrain de cette romance, qui est rempli de cette chaleur énervante que produit le soleil d'Orient, pendant qu'un rhythme énergique exprime la puissance des désirs combattus par l'amour de la patrie. Le mot *non*, jeté avec le plus grand bonheur à la fin de ce refrain, rappelle la fameuse répétition du mot *rien* qui donne tant d'énergie à une phrase de l'immortel duo du quatrième acte de *Robert*.

Dans *l'Absence* et dans *les Adieux à Charence*, M. Félicien David a su déployer des qualités opposées à celles que nous venons de remarquer : un sentiment intime et profond, quelque chose de vague et de mélancolique qui fait rêver.

A. BICHE-LATOUR.

Correspondance particulière.

Strasbourg.

La dixième session du *Congrès scientifique de France*, tenue à Strasbourg du 28 septembre au 9 octobre dernier, s'est occupée entre autres de quelques questions intéressant la musique. Le programme du congrès contenait les cinq questions suivantes :

« Indiquer les rapports qui existent entre la musique et les autres beaux-arts; montrer comment, dans les grandes périodes du développement de l'art, les qualités et les défauts qu'on remarque dans le goût ou le style de la musique, se retrouvent également dans le style de la poésie, de la peinture et de l'architecture.

« La différence du caractère national suffit-elle pour expliquer les qualités distinctives de la musique italienne, de la musique française et de la musique allemande?

« Pourquoi, de nos jours, la musique d'église ne tire-t-elle pas un plus grand parti, d'abord du chant à l'unisson exécuté

par des chœurs (d'enfants, d'hommes et de femmes), et ensuite, du chant non mesuré, dont on admire l'effet musical dans les lectures religieuses des Juifs, et dans les récitatifs des opéras?

» Comparer la musique d'église moderne avec l'ancienne, pour voir si, dans ce genre, il faut se tenir rigoureusement au style uniforme et soutenu des chefs-d'œuvre de l'ancienne école romaine, ou s'il est permis d'y mettre plus de variété, par des motifs d'un style moins sévère?

» Quelle est la part qu'en France l'administration municipale doit prendre au soutien de l'art musical? »

Les trois dernières de ces questions seulement ont été répondues et traitées par MM. Berg, Blanchet et Stephen Morleau.

M. Berg considère la musique, non pas seulement comme un art d'agrément, mais comme une science qui, à ce titre, exige d'aussi fortes études que toutes les autres sciences. On ne doit pas juger, selon lui, de la prospérité actuelle de l'art musical par le grand nombre de ceux qui le cultivent ou prétendent le cultiver; cela prouverait bien que le goût de la musique est général; mais non pas que la musique est comprise comme elle doit l'être, comme elle mérite de l'être. La musique a une autre mission que celle d'amuser, elle doit élever l'âme, elle doit développer les plus nobles instincts, elle doit surtout réveiller le sentiment religieux. Il suffit de jeter les yeux sur l'histoire de la musique, pour se convaincre de sa mission toute religieuse. L'Écriture sainte la démontre, et les progrès de la musique se lient intimement aux progrès du christianisme.

Passant à l'application de ces principes à l'état actuel de la musique en France, M. Berg voudrait que le gouvernement et les conseils municipaux réunissent leurs efforts pour organiser dans toutes les grandes villes un fort enseignement de musique, principalement religieuse. Il fait remarquer que si, sous le rapport musical, l'Allemagne est supérieure à la France, on peut, jusqu'à un certain point, l'attribuer à sa décentralisation, qui permet à chaque petit souverain d'avoir sa chapelle, ou du moins son orchestre bien complet; tandis qu'en France Paris est le seul point central des fortes études musicales. En Allemagne on a en outre fait une part à la musique dans l'enseignement universitaire, entre autres à Berlin, à Gœttingue, etc.

M. Blanchet a parlé dans le même sens; il veut une école normale supérieure, fournissant des professeurs de musique aux différents centres principaux de la France. Les conseils municipaux ont entre les mains le sort de la musique française; on ne doit pas compter, selon lui, sur ce qu'on appelle d'ordinaire *le goût public*; car en France la musique est plutôt une affaire de mode qu'une passion populaire; pour lui donner plus de popularité, il faudrait un enseignement plus général. M. Blanchet indique comme un des moyens à employer dans ce but, l'enseignement de la musique vocale dans l'armée, et termine en témoignant le désir de voir rétablir les maîtrises dans les cathédrales, et de voir le clergé prendre sous sa protection la musique religieuse.

M. Stephen Morleau reconnaît que les tendances actuelles de la musique sont plus graves, plus religieuses, plus saintes que par le passé. L'art cherchant à redevenir un sacerdoce, la musique aussi a enfin une grande voix digne d'elle. Il fait une distinction entre la musique religieuse et la musique liturgique; cette dernière, destinée au sanctuaire, doit rester soumise aux prêtres du sanctuaire; mais la première a plus de liberté, elle peut obéir à toutes les inspirations des maîtres de l'art. Citer les noms de Palestrina, de Christ Moralès, de Vittoria et du célèbre Gregorio, c'est assez dire à quelle hauteur la musique religieuse s'éleva dans le XVIe siècle. Elle ne sut toutefois employer qu'avec beaucoup de timidité l'élément de la dissonance, dont la réunion à l'élément de la consonnance forme l'harmonie parfaite. Mais dans le siècle suivant cet élément reçut déjà un emploi plus hardi, et l'essor de la musique religieuse eût dès lors été grand, si les compositions théâtrales ne fussent venues la gâter, en essayant de faire servir ses procédés à des effets mondains. M. Stephen Morleau rappelle enfin que l'emploi des instruments, dans la musique religieuse, ne saurait être assez limité, et il cite, comme exemple à suivre, la mesure récemment prise dans les États romains, pour interdire dans les églises l'usage de tous autres instruments que l'orgue et quelques instruments à vent.

NOUVELLES.

*** Dans la séance de samedi, 12 novembre, l'Académie des Beaux-Arts avait arrêté la liste des candidats à la place vacante par la mort de Cherubini; la section de musique avait proposé MM. Onslow et Adolphe Adam *ex æquo*, et Batton. A ces trois noms, l'Académie n'en avait ajouté qu'un seul, celui de M. Ambroise Thomas. Hier, samedi, 19 novembre, on a procédé au choix définitif. Le nombre des votants était de 36, la majorité absolue 19. Au premier tour de scrutin, M. Adam a obtenu 18 voix, M. Onslow 17, M. Batton 1; au second tour, M. Onslow en a obtenu 19, M. Adam 17; en conséquence M. Onslow a été élu. Cette nomination, que nous avons appelée de tous nos vœux, aura autant de retentissement en Allemagne qu'en France où tous les bons musiciens professent une haute estime pour le grand talent de M. Onslow.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Favorite*, chantée par Duprez, Barroilhet et madame Stoltz.

*** *La Reine de Chypre* a été représentée, mercredi dernier, devant une assemblée aussi nombreuse que possible : l'exécution n'a rien laissé à désirer. Madame Stoltz, Duprez, Barroilhet, Massol et Bouché ont concouru, chacun pour leur part, au succès de la soirée.

*** Les répétitions de *Charles VI* se poursuivent avec activité.

*** La célèbre Fanny Elssler est attendue à Paris. Elle doit reparaître sur la scène de l'Opéra, et donner des représentations pendant les mois de décembre et de janvier.

*** Poultier est de retour, et doit bientôt faire sa rentrée. Son voyage en Normandie ne lui a pas moins rapporté d'argent que d'honneur.

*** Madame Ronzi-Debegnis, célèbre cantatrice, dont les dilettanti du Théâtre-Italien ont conservé le souvenir, vient d'arriver à Paris. On espère l'entendre cet hiver dans quelques concerts.

*** *L'Eau merveilleuse* a été reprise vendredi à l'Opéra-Comique.

*** Madame Potier, la charmante actrice, que l'Opéra-Comique a laissée partir, vient de traiter avec la direction du théâtre de Rouen à des conditions très avantageuses.

*** Il a été décidé que le nouveau ténor, M. Mengis, qu'on a entendu tout récemment à l'Opéra, se livrerait encore, pendant une année, à de sérieuses études, avant de paraître sur la scène.

*** Aujourd'hui, dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *Norma*, chantée par mesdames Grisi, Nissen, MM. Mirate et Morelli.

*** Dans le concours de tragédie lyrique au Conservatoire, Raguenot s'est fait applaudir plusieurs fois en donnant la réplique à mesdemoiselles Atala Beauchêne et Sarah Félix. On a également distingué un pensionnaire, nommé Fort, qui donnait la réplique à M. Cassier et possède une voix de ténor très remarquable.

*** Il paraît certain, maintenant, que M. de Bériot accepte la place de professeur de violon au Conservatoire, en remplacement de Baillot, trop tôt enlevé à l'art et à ses nombreux amis.

*** La Commission établie dans le département de la Seine pour examiner les aspirants au brevet de capacité, tant pour l'instruction primaire supérieure que pour l'instruction primaire élémentaire, a commencé les séances de la seconde session de cette année. Il est à remarquer que le chant fait partie des matières d'examen pour le brevet de capacité du degré élémentaire. Voilà un progrès dans l'enseignement, qui aidera puissamment à propager le goût de la musique dans toutes les classes de la population.

*** Un concours qui ne manque pas d'intérêt vient d'avoir lieu à l'Institution royale des Jeunes-Aveugles pour la fourniture des pianos dans cet établissement. Parmi les instruments présentés, sur lesquels les noms des facteurs avaient soigneusement été scellés, un jury sérieux a choisi le meilleur pour la qualité du son et la bonne construction. Lorsque les noms ont été découverts, les personnes présentes n'ont pas vu sans une surprise mêlée de satisfaction que celui qui avait mérité la préférence sortait des ateliers de M. Montal, ancien élève de l'Institution, qui est devenu l'un de nos meilleurs facteurs de pianos. Ce succès fait honneur à la fois au facteur aveugle et à cet établissement.

*** On parle, dans le monde musical, d'un nouveau *requiem* composé pour honorer la mémoire de Mr le duc d'Orléans, et qui serait exécuté le jour de l'anniversaire du 13 juillet.

*** Un des plus célèbres compositeurs de l'Allemagne, à qui l'on doit un très grand nombre d'opéras, qui ont obtenu beaucoup de succès, et parmi lesquels *le Camp de Grenade*, représenté à Paris l'année dernière au Théâtre-Allemand avec un succès décidé, M. Concadin Krentzer, vient d'arriver à Paris. Nous espérons qu'il ne nous quittera pas sans écrire un ouvrage pour le Grand-Opéra ou l'Opéra-Comique.

*** Une matinée musicale a été donné mercredi dernier par mademoiselle Welsh dans les salons de l'Athénée des familles. Les élèves de l'excellent professeur de piano, M. Van-Nuffel, en ont fait presque tous les frais. M. Desmarets, habile violoncelliste s'y est fait entendre et a recueilli des applaudissements nombreux et mérités ; mais les honneurs de la séance ont été pour mademoiselle Lohner qui a fort bien exécuté la belle fantaisie de Thalberg sur le *Straniera*, et mademoiselle Horrenberger qui a *délire* le *Fou*, de M. Kalbrenner, en pianiste pleine de sens, d'aplomb et de goût, qualités qui doivent nécessairement résulter de l'enseignement rationnel, patient et tout artistique de M. Van Nuffel.

*** Un jeune pianiste de talent, M. Charles Delisle, auteur de plusieurs gracieuses compositions, a donné cet été de brillants concerts au Havre, à Avranches et à Cherbourg, dont les journaux de ces villes ont rendu compte de la manière la plus avantageuse. Partout on a applaudi son jeu plein de vigueur. Ce jeune artiste est de retour à Paris, où il se propose de se faire entendre dans un concert public.

*** Il sera publié incessamment à Milan un ouvrage qui pourra avoir un grand intérêt ; il est intitulé *Filosofia della musica, o estetica applicata a quest' arte*, par Raimondo Boucheron.

*** Il vient de paraître un petit ouvrage destiné à combler une lacune dans l'enseignement de la musique ; nous voulons parler du *Manuel de transposition musicale*, par M. Moncouteau. On connaît l'embarras qu'éprouvent beaucoup de musiciens et surtout les pianistes, lorsqu'ils sont obligés d'avoir recours à la transposition. Dans ce cas, deux difficultés se présentent à l'exécutant, d'abord celle de la substitution des clefs qui toutes doivent lui être également familières, puis celle de la transformation des signes accidentels, qui s'accroît en raison des modulations plus ou moins compliquées. Quant aux clefs, tout a été dit dans d'autres ouvrages ; il n'en est pas de même de la transformation des signes, expliquée jusqu'ici d'une manière incomplète et surtout peu exacte. M. Moncouteau, en traitant cette matière à fond, est parvenu à poser des règles précises et sûres qui, résumées dans un tableau synoptique à la fin de l'ouvrage, ne sont sujettes à aucune exception. Nous ajouterons que les personnes qui voudraient s'exercer à la transposition sous la direction d'un maître, trouveront dans M. Moncouteau un professeur habile qui s'est fait une spécialité de cette branche de l'instruction musicale.

*** Parmi les mille et mille diatribes lancées contre M. Donizetti par les rédacteurs d'un journal, qu'il avait obligés de son talent et de sa bourse, on avait remarqué l'article suivant :

L'HOMME DE DONIZETTI.

Il y a quelques années, il n'était pas plus question de Donizetti à Paris, que de la vertu de certaine cantatrice, ou de l'habileté directoriale de M. Pillet, et voilà que tout-à-coup on nous annonce l'arrivée d'un nouveau dieu, qui doit arrêter la décadence de l'art musical dans les salons, dans les concerts, dans les théâtres. En un clin d'œil Paris est inondé de cavatines de Donizetti, de barcaroles de Donizetti ; vous ne pouvez faire un pas sans être exposé à entendre de la musique de Donizetti... D'où vient tout ce bruit? d'où part cette nouvelle renommée? d'où sortent tous ces orgues de Barbarie, qui vous poursuivent le matin, le soir, la nuit, avec de petits airs plus communs et plus inconnus les uns que les autres? c'est le courtier du maëstro italien qui vient d'arriver à Paris ; il a trouvé enfin un théâtre digne de ses exploits ; il s'est multiplié de mille manières, pour multiplier le nom et les productions de son maître ; et pendant que tout le monde se demandait si Donizetti n'était pas un être fantastique, nos quatre théâtres lyriques étaient magnétisés par cette réputation improvisée. Le courtier avait déjà mis un pied à la Renaissance, un pied à l'Odéon, un pied à l'Opéra-Comique, un pied au Grand-Opéra.

Dès ce moment, c'en était fait de la grâce, de l'esprit et du goût de la musique française ; la musique de spéculation, la mauvaise musique italienne serpentait de tous côtés, et pestiférait l'air avec ses points d'orgue interminables, ses ariettes fastidieuses, et ses roucoulements sans fin, qui ne sont qu'une parodie des innovations merveilleuses de Rossini.

(*France musicale du 28 février 1841.*)

Maintenant que M. Donizetti, fatigué sans doute des insultes de la *France musicale*, cette feuille si *indépendante* et *désintéressée*, a eu la *faiblesse* de *donner* encore à MM. Escudier, sur leurs instances, un morceau de chant, nous sommes curieux de voir comment la *France musicale* traitera la musique de *Linda de Chamouni*, composée par *l'homme qui pestiférait l'air avec ses points d'orgue, ses ariettes fastidieuses et ses roucoulements sans fin.*

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse*, 12 *novembre*.— Nous avons assisté avant-hier au grand concert vocal et instrumental donné dans la salle du Conservatoire Philharmonique, par les chanteurs des Alpes Styriennes. Comme l'affiche l'annonçait, M. Auguste, le prestidigitateur, s'était joint à eux, et avait conservé pour cette circonstance fortuite les tours les plus curieux et les plus ébouriffants de son répertoire.

*** *Bordeaux*, 12 *novembre*. — La première représentation de *la Reine de Chypre* a eu lieu sur le grand théâtre avec un succès brillant, malgré les réclamations tumultueuses du public, qui se plaignait de la vétusté des décors employés pour la pièce nouvelle. Le beau duo du troisième acte, que Barroilhet avait fait entendre à son passage dans cette ville, a excité un vif enthousiasme. MM. Valgalier et Flachat l'ont très bien rendu.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 15 *novembre*. — Le concert que viennent de donner madame Damoreau et M. Artot dans la salle de la société philharmonique, avait attiré un nombreux concours. Les progrès du violoniste se sont révélés dans les quatre morceaux qu'il nous a fait entendre pour la première fois et particulièrement dans sa grande fantaisie. Madame Damoreau a délicieusement chanté l'air de *Torquato*, le duo de *Semiramide* avec madame Willent. Mais tous les honneurs de la soirée ont été pour le duo si original, composé par M. Artot, et qui restera la propriété exclusive de madame Damoreau par la supériorité de talent qu'elle y déploie, car il ne s'agit pas moins que d'un audacieux défi porté par son gosier aux puissantes et inépuisables ressources du violon, défi très sérieux où l'archet provoque dès le début et avec fort peu de galante[illegible] difficultés qui s'accroissent graduellement et augmentent au point de [illegible] croire la lutte inégale et impossible : mais surviennent alors un luxe et une impétuosité de trilles, de groupes et de fioritures dont l'effet transporte et ravit, et semble, à notre avis, reculer les limites du possible. On nous fait espérer qu'avant son départ pour la Hollande nous pourrons entendre madame Damoreau dans l'*Ambassadrice* dont elle a créé avec tant de succès le principal rôle.

*** *Berlin*, 4 *novembre*. — Après la représentation donnée par ordre du roi, au théâtre national et royal de notre capitale, au bénéfice de la célèbre actrice, madame Eléonore Schroeckh, à l'occasion du cinquantième anniversaire de son début dans la carrière théâtrale, sa majesté le roi a fait remettre à madame Schroeckh la grande médaille en or, destinée à récompenser les travaux distingués dans les sciences et dans les arts, et le brevet d'une pension de 1,000 thalers (3 750 fr.) assignée sur le fonds de réserve du ministère de l'instruction publique.

*** *Berlin*, 6 *novembre*. — On annonce le prochain début à notre Théâtre-Italien de la première et seule élève que la célèbre cantatrice madame Dell'Occa Schoberlechner ait jamais formée, mademoiselle Pauline Delaroche, native de Nancy, en France, et âgée de dix-huit ans. Cette jeune personne, qui possède, dit-on, une voix de soprano aussi remarquable par sa suave sonorité que par son étendue, a chanté avant-hier, dans un concert donné à la cour, un air de Meyerbeer et un duo de Mercadante avec madame Dell'Occa Schoberlechner, qui lui ont valu les suffrages unanimes de l'illustre assemblée.

*** *Vienne*.— *Le Czar et le Charpentier*, opéra de Lortzing, qui dans toute l'Allemagne a obtenu le plus brillant succès, vient d'être représenté au théâtre de la Porte de Carinthie, et a obtenu des bravos unanimes.

*** *Stuttgard* (Wurtemberg), 7 *novembre*. — Mademoiselle

Adélaïde Marx, de Cologne, qui a étudié le chant dramatique, à Paris, sous la direction de madame Damoreau et de MM. Bordogni et Banderali, a débuté sur le théâtre royal de notre capitale dans les rôles de la comtesse des *Deux Journées*; de la reine Marguerite des *Huguenots*; de donna Anna de *Don Juan*; et de Rachel de la *Juive*, dans lesquels elle a obtenu un succès d'enthousiasme. Cette jeune et belle cantatrice vient d'être engagée pour deux ans au théâtre royal de Stuttgard.

*** *Stuttgard*. — On a posé dernièrement dans cette ville la première pierre d'un monument érigé en commémoration du 25ᵉ anniversaire de l'avénement au trône du souverain régnant. A cette occasion, quatre cents professeurs et amateurs ont exécuté dans la cathédrale le *Te Deum* de Joseph Haydn. Le même jour, on a exécuté dans l'église catholique la messe en *ré* majeur de Chérubini.

*** *Zurich*. — M. Küken, qui jouit en Allemagne d'une grande renommée comme compositeur de *Mélodies*, qui presque toutes sont devenues populaires, est venu ici, et la Société de chant (*Liedertafel*) s'est empressée de donner une séance extraordinaire où l'on n'a exécuté que des mélodies de sa composition. L'Institut des aveugles, qui a une classe de chant, a donné également une séance à laquelle M. Küken a assisté, et il a été tellement frappé de l'ensemble qui règne dans l'exécution, qu'il a promis d'écrire pour cette institution un recueil de six quatuors pour voix d'hommes.

*** *Weimar*, 9 *novembre*. — M. Liszt vient d'être nommé maître de chapelle (en service extraordinaire) par S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar. Ces fonctions obligeront M. Liszt à diriger les concerts de la cour, et à séjourner trois mois de l'année à Weimar.

*** *Cobourg*, 7 *novembre*. — Hier soir, Listz et Rubini, après un séjour d'une semaine, ont quitté notre ville. Ils ont été reçus avec enthousiasme par le public et accueillis de la manière la plus flatteuse par notre cour. Le lendemain de leur premier concert, qui a eu lieu dans la salle du théâtre à des prix plus que triplés, les deux célèbres artistes ont eu l'honneur d'être invités à dîner chez S. A. S. le prince héréditaire au château de Callenberg, et le jour suivant Mgr le duc régnant les reçut à sa table. Le baron de Gruben, intendant des théâtres, fut chargé le même soir par S. A. S. de remettre à Liszt et Rubini la croix de chevalier de l'ordre d'Ernest de Saxe.

*** *Milan*. — Dans la dernière quinzaine, nous avons eu deux nouveautés : une farce de Donizetti, intitulée *le Convenienze teatrali*, imitée d'une comédie de Sognafi. Cet ouvrage est sans importance, et M. Donizetti aurait pu employer mieux ses loisirs; jamais il n'a rien écrit de plus faible, de plus insignifiant. Aussi le public a-t-il fait bonne justice, et cette farce ne reparaîtra plus sur la scène de la Scala. Le ballet est intitulé *la Fedra*. Ce ballet n'a pas été plus heureux que la musique de la farce du maestro Donizetti; il a été impitoyablement sifflé.

*** *Gênes*. — L'opéra : *I Due Sergenti*, du maestro Mazzucato, qui a eu quelque succès au théâtre del Re de Milan, pour lequel il a été composé, vient d'être représenté ici au théâtre Carlo Felice, et a obtenu un brillant succès.

*** *Londres*, 15 *novembre*. — A *Drury-Lane* tout va de travers, *Macready*, qui ferme et rouvre son théâtre comme on pourrait le faire d'une chambre au cinquième étage, a mis le public en mauvaise humeur; il n'est plus question d'y entendre les espèces d'intermèdes qui devaient abréger la durée des entr'actes. Par compensation, *Covent-Garden* fait tous ses efforts pour rendre ses soirées brillantes. L'opéra et la tragédie font assaut de zèle, jamais de relâche. La traduction du *Matrimonio segreto* a obtenu mardi dernier un grand succès. C'est une heureuse idée, et nous félicitons *Benedict* d'avoir contribué à faire comprendre au public anglais tous les charmes de la mélodie et l'exquise et délicate *humour* de la musique de Cimarosa. Miss *Kemble* a été parfaite dans le rôle de *Carolina*, et elle a dit avec bonheur tous les passages remplis de *fioriture*, et qui ne sont pas sans difficultés. On parle de représenter bientôt *gli Orazi e Curiazi*, du même auteur. *La Tempête* de Shakespeare a fait sa réapparition au milieu des applaudissements; la pièce est admirablement montée. Il est impossible de voir une mise en scène plus brillante. Miss Rainfort a chanté comme un ange le rôle d'*Ariel*; et « *Come into these yellow sands* » et « *Where the bee sucks* » n'avaient jamais été si délicieusement exprimés. Le dernier morceau surtout a enlevé la salle : l'enthousiasme était à son comble. M. O. H. Toulmin va donner une série de grands concerts à Assembly-Rooms-Kensington. Tous les chanteurs disponibles, et qui ont quelque réputation, sont engagés. Il n'est bruit dans le monde musical que du grand concert et du bal qui seront donnés au *Guildhall* mercredi prochain, au bénéfice des réfugiés polonais. C'est encore à cet excellent *Benedict* que cette soirée qui sera magnifique a été confiée. Madame Alfred Shaw, miss Rainfort, MM. Gubilei et Harrison, sont à la tête des chanteurs qui se sont empressés d'offrir gratuitement leur service. Lord Dudley Stuart et plusieurs hauts personnages dirigent cette fête qui a presque pris un caractère politique. On assure qu'au moins cinq des ministres du présent cabinet y assisteront, etc., etc. Le lord-maire et sa femme, les sherifs et les fonctionnaires civils en feront les honneurs. Déjà les billets sont hors de prix. La salle sera splendidement décorée.

COURS D'HARMONIE.

M. Garreau, après de longues recherches, est parvenu à trouver un nouveau mode d'enseignement pour l'harmonie; la pratique de sa méthode lui a prouvé que deux ou trois mois au plus suffisent à ses élèves pour apprendre à mettre une bonne basse et un accompagnement correct sous n'importe quelle mélodie, et une mélodie sur toute basse donnée.

M. Garreau ouvrira chez lui plusieurs cours, chacun de ces cours sera de cinq élèves seulement; ils commenceront le 1ᵉʳ décembre prochain, et auront lieu les lundi, mercredi et vendredi, d'onze heures à midi et de quatre heures à cinq pour les hommes; et les mardi, jeudi et samedi, aux mêmes heures, pour les femmes. — Le prix du cours est de 25 fr. par mois pour chaque élève. On s'inscrit chez M. Garreau, rue Saint-Georges, 31.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par ***MAURICE SCHLESINGER**, 97, rue Richelieu.*

SUR LES MOTIFS FAVORIS DE

LA REINE DE CHYPRE, D'HALEVY.

Partitions.

Grande partition. . . . . 300 »
Parties d'orchestre. . . . . . . 350 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
La même en partition. . . . . . 18 »

Piano.

AULAGNIER. Op. 42. Rondino 5 »
CZERNI (C.). Rondino. . . . 5 »
FONTANA. Op. 3. Morceau de salon. . . . . 6 »
HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
HUNTEN (W.). Mosaïque, quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaque. . . 6 »
HERZ (J.). Op. 35. Grande valse. . 5 »
— Op. 36. Grande fantaisie brill. 9 »
KALKBRENNER. Op. 157. Fantaisie élégante. 7 50
LECARPENTIER. Op. 54. Fantaisie et variations brillantes. 6 »
— 33e et 34e Bagatelle. Chaque. 6 »
OSBORNE. Op. 46. Grande fantaisie brillante. 7 50
PANOFKA. Op. 36. 1er Rondinetto. 4 50
ROSELLEN. Op. 42. Trois airs de ballet. N. 1, Pas de trois; n. 2, Chœur dansé; n. 3, la Cypriote. Chaque. . . . 6 »
— Fantaisie brillante 7 50
ROSENHAIN. Op. 34. Morceau de concert, Variations brill. . 7 50
SCHUBERT (Peter). Op. 35. Rondoletto. . . . . 6 »
— Op. 36. Divertissement. . . . 6 »
— Op. 37. Variations de salon. . 6 »
STAMATY. Op. 7. Souvenirs de la Reine de Chypre. 7 50
WOLFF (Ed.) Op. 61. Trois fantaisies. Chaque. . . . . . 6 »
— Op. 68. Grande fantaisie. . . 7 50

Piano à 4 mains.

HALÉVY. Ouverture. . . . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 55. Divertissement. . . . . 6 »
— Op. 55 *bis.* Variations. . . . 6 »
ROSENHAIN. Op. 34. Grand duo. 9 »
WOLFF (Ed.) Op. 67. Grand caprice. 9 »

Piano et Violon

LOUIS. Op. 118. Fantaisie brillante. 6 »
PANOFKA. Mosaïque. Deux suites de mélanges. Chaque. . . 9 »

Violon.

PANOFKA. Op. 35. Grand nocturne brillant, avec piano.. 6 »

Cornet à pistons.

SCHILTZ. Fantaisie avec piano. . 7 50
— Op. 38. Variations brillantes sur la Reine de Chypre. . . 7 50

Arrangements divers.

Airs en quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, 3 suites. Chaque . 15 »
Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour 2 violons, 4 suites. Chaq. 9 »
Airs pour 2 flûtes, 4 suites. Chaq. . 9 »
Ouverture. . . . . 6 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets, 2 suites. Chaq. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Quatre quadrilles à grand orch. Ch. 9 »
— en quintette. Chaque. . . . 4 50
— 2 flûtes, 2 violons, 2 cornets, en 2 recueils. Chaque. . . 4 50
— Pour le piano. Chaque. . . 4 50
— A quatre mains. Chaque. . . 4 50

LA FAVORITE, DE DONIZETTI.

Partitions.

Grande partition et parties d'orchestre. Chaque. . . . . 300 »
Partition pour piano et chant. Net. 40 »
— pour piano à 4 mains. . . 25 »
— pour piano seul. . . . . . 25 »
Ouverture à grand orchestre. . . 15 »
— en partition. . . . . . . 18 »

Piano.

CZERNI (C.). Rondino. . . . . 5 »
DÉJAZET. Op. 28. Caprice brill. 6 »
DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
DUVERNOY. Rondo-Galop. . . 6 »
HELLER (Stéph.) Op. 22. Quatre Rondeaux faciles en 2 livres. Chaque. . . . . 5 »
HUNTEN (F.). 4 Airs de ballets : N. 1, Chœur dansé; n. 2, Pas de trois; n. 3, Pas de six; n. 4, l'Espagnole. Chaque. 6 »
HUNTEN (W.). Op. 32. Beautés de cet opéra. . . . . 6 »
KALKBRENNER. Op. 150. Rondoletto. 7 50
LECARPENTIER. Op. 42. Variations brillantes. . . . . . 6 »
— 24e et 25e Bagatelle. Chaque. 5 »
OSBORNE. Op. 39. Fantaisie. . . 6 »
PANOFKA. 2e Rondinetto. . . . 4 50
ROSELLEN. Op. 36. Fantaisie brill. 7 50
SCHUBERT (Peter). Mosaïques. Quatre suites de mélanges de morceaux favoris. Chaq. 6 »
SCHUBERT. Op. 31. Variations brill. et divertissement. Ch. 6 »
SOWINSKI. Op. 52. Morceau de concert. 7 50
WOLFF. (Ed.). Op. 43. Trois fantaisies. Chaque. . . . . 6 »

Piano à 4 mains.

DONIZETTI. Ouverture. . . . 6 »
LECARPENTIER. Op. 43. Quatre divertissements. Chaque. . 6 »
WOLFF (Ed.). Op. 57. Grand duo. 9 »

Piano et Violon

LOUIS. Op. 103. Fantaisie. . . . 7 50
PANOFKA. Mosaïques, 2 suites de mélanges de morceaux favoris Chaque. . . . . . . 9 »

Piano et Violoncelle.

BATTA & E. WOLFF. Grand duo 9 »
SELIGMANN. Op. 22. Nocturne sentimental. 7 50

Violon.

PANOFKA. Op. 31. Divertissement avec accomp. de piano. . . 6 »

Flûte.

WALCKIERS. Op. 78. Fantaisie avec accomp. de piano. . . 9 »
— Op. 77. Six fantaisies pour flûte seule en 3 livr. Chaq. 5 »

Cornet à Pistons.

GALLAY. Op. 51. Fantaisie avec accomp. de piano. . . . 7 50
SCHILTZ. Op. 101. 24e Fantaisie avec accomp. de piano. . . 7 50

Harpe.

LABARRE. Op. 112. Fantaisie pour harpe seule. 7 50
— Op. 111. Duo pour harpe et piano. . . . . 12 »

Arrangements divers.

Airs pour 2 violons, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Air pour flûte, violon, alto et basse. 3 suites. Chaque. . . . . . 12 »
L'ouverture. . . . . 6 »
Airs pour 2 violons. 3 suites. Chaq. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 flûtes. 3 suites. Chaque. 9 »
L'ouverture. 4 50
Airs pour 2 cornets à pistons. 2 suites. Chaque. 7 50
Airs en harmonie. 2 suites. Chaque. 24 »
L'ouverture. . . . . 18 »
Airs pour violon seul. 7 50
Airs pour cornet seul. . . . . . 6 »
Trois pas redoublés pour musique militaire Chaque. . . . . . . 5 »
2 quadrilles à grand orchestre. Ch. 9 »
— — En quintette. Chaq. . 4 50
— — 2 flûtes, ou 2 violons, ou 2 cornets. Chaq. . . 4 50
— — Pour piano. Chaque. . 4 50
A quatre mains. Chaq. 4 50

MÉLODIES, ROMANCES, NOCTURNES, CHANSONNETTES, LIEDER, ETC.,

avec accompagnement de Piano.

F. DAVID. L'Égyptienne. . . . 2 »
— L'Absence. . . . . 2 »
— Le Rhin allemand. . . . . 2 »
— Saltarelle. . . . . 2 »
— Souvenirs de Charence. . . 2 »
DESSAUER. Asile. . . . . . . 2 »
DOEHLER. A un Ruisseau. . . . 2 »
— Barcarolle. . . . . 2 »
HALÉVY. La Fiancée du Pêcheur. 5 »
KASTNER. Dans la Forêt. . . . 2 »
— Retour du Matelot. . . . . 2 »
LABARRE. Alice aux bras nus. . 2 »
Maurice BOURGES. La Cascade. . 2 »
MEYERBEER. Le Pénitent. . . . 2 »
NIEDERMEYER. Ce n'est pas toi. . . . . 2 »
PROCH. Les Métamorphoses du chant. . . . . 2 »
PUGET (Loïsa). L'Angélus du soir. 2 »
— Prends garde au loup. . . . 2 »
ROSENHAIN. Le Rendez-vous. . 2 »
ROSSINI. Peppa la Napolitaine. . 2 »
VOGEL. Morte. . . . . 2 »
PANSERON. L'ermite de Selmours. 2 »

LE FARCEUR DES SALONS. Chansonnettes comiques.

Paroles de MM. JAIME et F. DECOURCY; musique de MM. F. BLANCHARD et PLANTADE; dessins de MM. GAVARNI et H. MONNIER.

N. 1. L'Annonce et la Réclame. . . 2 »
2. Vive la bamboche ! . . . . . 2 »
3. A bas les médecins. . . . . 2 »
4. Bichette, reine des amours. . 2 »
5. Hélas! elle a fui. . . . . . 2 »
N. 6. La Cocotte. . . . . 2 »
7. Fifine, ou la lionne de la guinguette. . . . . 2 »
8. Conseils de Mme Frenouillard à Mlle Fifine Cloquet, sa nièce. 2 »
N. 9. Un mariage manqué. . . . 2 »
10. L'ouvreuse de loges. . . . 2 »
11. Les Enfants terribles. . . . 2 »
12. La Noce à Biochet. . . . . 2 »

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. | 1842. — N° 48.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT À LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 29 novembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

Le KEEPSAKE DES PIANISTES promis aux Abonnés de la Revue et Gazette musicale paraîtra le 1er décembre. MM. les Abonnés pourront le faire retirer dans les bureaux à partir de cette époque.

MM. les Abonnés à l'année recevront :

Dimanche prochain,

2e KEEPSAKE DES PIANISTES,

CONTENANT

1. **Mazurka**; par **Chopin**.
2. **Un Jour d'Été**, andante; par **J.-B. Cramer**.
3. **Pensée fugitive**; par **Ch. Czerni**.
4. **Adieu**, de **Schubert**; transcrit par **Doehler**.
5. **Impromptu**; de **Henselt**.
6. **Églogue**; par **St. Heller**.
7. **Canzone napolitana**, notturno; par **Fr. Liszt**.
8. **Air d'Oberon**, de **Weber**; transcrit par **Kullak**.
9. **Étude**; par **Mendelssohn**.
10. **Romance**, de **Guedron** (musique ancienne); variée par **A. Méreaux**.
11. **L'Aérienne**, valse; par **Rosellen**.
12. **Mélodie** de **A. Schimon**.
13. **La Tempête**, étude de concert; par **Schachner**.
14. **Romance** sans paroles; par **S. Thalberg**.
15. **Nocturne**; par **E. Wolff**.

le 25 décembre,

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

le 15 janvier,

ALBUM DE CHANT.

ESQUISSES DE LA VIE D'ARTISTE.

XI.

LES FILLES DE GRÉTRY.

Si les artistes ne sont pas plus sensibles que les autres hommes au bonheur de se voir renaître en une jeune postérité, il est une espérance, une joie qui leur appartient par privilége et à laquelle ils s'abandonnent toujours sur la foi des apparences, malgré tant d'exemples de déception, celle de la transmission héréditaire du talent qui leur a valu leur renommée, leur fortune. L'ambition commune à tous les pères, c'est de retrouver l'empreinte de leurs traits dans leurs enfants; l'ambition des artistes va plus loin, et en cela le vulgaire, ami du merveilleux, les encourage; ils aiment à retrouver dans les êtres qui leur doivent la vie quelque étincelle du feu qui les anime encore; ils en épient curieusement les premiers symptômes; ils les surprennent avec enthousiasme, avec délices, car leurs enfants sont les seuls rivaux par lesquels ils ne redoutent pas d'être surpassés.

Grétry fut un de ceux qui goûtèrent le plus vivement

cette enivrante félicité de père et d'artiste, mais à quel prix, grand Dieu! de quelle amère douleur ne paya-t-il pas le doux frémissement d'orgueil dont il n'avait pu se défendre! comme il s'accuse lui-même de s'être laissé séduire à l'épanouissement de ces tendres fleurs qu'un souffle mortel devait sitôt glacer! comme il s'en prend à son génie du péché originel que ses frêles rejetons apportaient en venant au monde! comme il s'en veut de n'avoir pas été un homme simple, laborieux, frugal, obscur enfin, doué de toutes les qualités nécessaires pour procréer des enfants robustes et vivaces!

Jenny, Lucile, Antoinette! ainsi se nommaient les trois charmantes filles de l'illustre compositeur. Elles étaient nées, comme ses chefs-d'œuvre, à peu de distance l'une de l'autre. Jenny, la plus âgée des trois, avait la figure d'une vierge; elle en avait aussi la douceur, la candeur: « Voilà, disait Grétry en la désignant, voilà » mon bâton de vieillesse, voilà celle qui, semblable à » Antigone, conduira son père au soleil pour ranimer sa » vieille existence. » Jenny se serait volontiers contentée du plaisir d'exister, d'aimer et d'être aimée, mais on lui répétait sans cesse que cela ne suffisait pas, qu'en général toutes les belles personnes étaient ignorantes, et qu'il serait glorieux pour elle de faire exception à la règle. On lui donnait des maîtres qui contrariaient ses innocentes inclinations, on lui imposait des devoirs qui la fatiguaient au point de ternir l'éclat de ses yeux, de plisser son front, de décolorer ses joues. Ce qu'elle savait le mieux et ce que personne ne lui avait enseigné, c'était l'art du chant. Elle écoutait son père lorsqu'il était en train de composer, et que, cherchant l'accent de la nature, l'expression vraie, le mot propre, il redisait vingt fois la même phrase. Elle n'eut jamais d'autres leçons et chantait d'une voix angélique; à seize ans, la jeune vierge s'endormit pour ne plus se réveiller, et ce jour-là même elle se croyait plus que jamais rappelée à la vie; invitée à un bal que donnait mademoiselle Panckoucke, elle avait prié son père d'écrire qu'elle ne pourrait s'y rendre, et en même temps d'assurer qu'elle ne manquerait pas au bal prochain!

Lucile, la seconde fille de Grétry, avait, comme il le dit lui-même, autant d'énergie, d'activité que l'aînée en avait peu: « C'était la tuer, dit-il encore, que de l'em» pêcher d'agir; sa tête était toujours préoccupée et ses » traits en mouvement. Si on lui reprochait quelque » faute qu'elle n'eût pas commise, la rébellion paraissait » sur son visage; mais si, lorsqu'elle était en faute, on » lui présentait la vérité dans des termes simples et laco» niques, sa réponse était toujours la soumission accom» pagnée de larmes. Son caractère extrême (en tout sem» blable au mien) s'indignait contre l'injustice, qu'elle » avait en horreur, et toujours la vérité, qu'elle avait au » fond du cœur, tempérait son caractère irascible. J'étais » son refuge ordinaire dans toutes les situations de la vie. » En venant à moi, je lisais jusqu'au fond de son âme; je » n'avais que deux choses à dire: Tu as de l'humeur, » parce que tu as raison; tu pleures, parce que tu te re» pens. »

L'instinct musical s'était révélé de bonne heure chez la jeune fille; encore enfant, elle composait des chants heureux. Sedaine écrivit pour elle un petit opéra, *le Mariage d'Antonio*, faisant suite à son *Richard Cœur-de-Lion*. Lucile le mit en musique, et la pièce fut jouée avec succès le 9 juillet 1786. Le matin même de ce jour, Grétry avait adressé au *Journal de Paris* une lettre en forme de préface ou d'avis au public, dans laquelle il réclamait l'indulgence pour sa fille, âgée de treize ans; et en même temps il indiquait franchement la part qu'il avait prise au travail de la jeune musicienne: « Comme » je ne veux point, disait-il, altérer la candeur de son » âge en excitant en elle une présomption mensongère, » je dois dire qu'ayant elle-même composé tous les chants » avec leur basse et un léger accompagnement de harpe, » j'ai écrit la partition qu'elle n'était pas en état de faire. » Les morceaux d'ensemble ont été rectifiés par moi, » cette composition exigeant une connaissance du théâtre » que je serais bien fâché qu'elle eût acquise. »

Si vous voulez un échantillon de la manière dont Lucile procédait en cherchant ses inspirations, c'est encore Grétry qui va vous le donner. Vous n'avez pas oublié ce qu'il vous a dit de son caractère impétueux: « Elle était » encore la même, ajoute-t-il, lorsqu'elle composait: » elle pinçait sa harpe avec colère, elle s'impatientait de » ne rien trouver. Je criais de loin: — Tant mieux! c'est » une preuve que tu ne veux rien faire de médiocre. Lors» qu'elle avait trouvé ce qu'elle cherchait (et que l'on » cherche quelquefois si long-temps), elle accourait vers » moi: « Tiens, disait-elle, je l'ai fait ce morceau dia» bolique! — Tout est diabolique dans les arts, disais-je, » quand on sent la vérité, et qu'on veut la rendre; l'air » le plus léger est aussi difficile que le plus grand mor» ceau. — Elle tremblait pendant que j'examinais ce » qu'elle venait de faire. Je me gardais bien de lui dire » tout de suite qu'il y avait des défauts essentiels; il ne » faut pas éteindre le feu sacré, mais le lendemain... — » J'ai rêvé, disais-je, à ce morceau d'hier; il faudrait » peut-être changer ou y ajouter cela... qu'en penses-tu? » Essayons au piano les deux manières. — Oui, répon» dait-elle, tu as raison; que tu es heureux, toi, tu » trouves tout de suite ce qui convient! — Il est vrai, » disais-je; mais il y a trente ans que je cherche. — Ob» servez le petit air de bravoure du *Mariage d'Antonio* » Pergolèze ne le désavouerait pas; il n'y a dans cet air » que le luxe nécessaire et qui peut convenir à la jeune » villageoise qui le chante. Voici de quelle manière ori» ginale il fut fait. Depuis plusieurs jours ma fille ne fai» sait rien; sa mère lui dit: — Si tu ne veux pas travailler » à cette petite pièce, tu devrais renvoyer le poëme à » l'auteur. — Elle accourt aussitôt auprès de moi: — » Maman me gronde; elle croit qu'on est toujours en train » de composer. — Elle a tort, lui dis-je; mais pour savoir » si tu es en train, il faudrait du moins t'essayer. — Mais » je rêve à cet air depuis plusieurs jours. — En ce cas » tu le feras bien, et tout de suite. — Elle me quitte, et » en moins d'une heure elle fit cet air tel qu'il est gravé. » Un de mes amis, qui était dans un coin de sa chambre, » me dit l'avoir observée pendant cette séance: — Elle » pleurait, me dit-il, chantait, pinçait sa harpe avec » une énergie incroyable; elle ne me vit point ou ne prit » pas garde à moi, car moi-même je pleurais de joie et » d'étonnement, en voyant ce petit être transporté d'un » si beau zèle et d'un si noble enthousiasme pour les » arts. »

Lucile composa encore la musique d'une autre petite pièce, *Louis et Toinette;* mais celle-là fut arrosée de larmes que le seul amour de l'art ne faisait pas couler. Si jamais père, si jamais artiste eut lieu de s'enorgueillir de son enfant, ce fut Grétry, lorsqu'il contemplait sa chère

Lucile. Comment se fit-il donc qu'il se trompa si cruellement, en croyant assurer son bonheur par un riche mariage ? C'est que Grétry avait une femme, et qu'à travers ses bonnes qualités cette femme nourrissait la vanité, l'ambition, la soif de l'or, que sa passion pour le jeu tendait à irriter sans cesse. Le fils d'un banquier opulent, M. Marin, demanda la main de Lucile, et sa demande fut accueillie aussitôt que formée. Grétry s'était persuadé que son gendre futur voulait épouser sa fille, d'abord parce qu'il l'aimait, et ensuite parce qu'il y avait dans cette alliance quelque chose qui flattait son amour-propre, tandis qu'en réalité le jeune homme ne se mariait que pour échapper à la domination paternelle. Elevé comme un esclave, il traita sa femme comme un tyran. Il l'abreuva d'ennuis, de chagrins ; au bout de deux ans d'hymen, l'infortunée Lucile, blessée au cœur, sentit le terme de ses maux s'approcher ; mais avant de mourir, elle eut le temps de faire sa confession tout entière ; elle s'occupa surtout du destin de sa jeune sœur, Antoinette, et voulut emporter dans la tombe la certitude qu'un malheur du même genre que le sien lui serait épargné.

Antoinette était belle comme ses sœurs, aimable et séduisante comme elles. Il y a quelques mois, nous racontions, dans ce même journal, l'histoire du début d'un jeune poëte, qui s'annonça au théâtre par un succès d'éclat ; nous disions comment un simple opéra-comique, dont la musique était de Grétry, ouvrit à l'auteur des paroles une série de félicités presque fabuleuses. Cet opéra-comique avait pour titre *Pierre-le-Grand ;* cet auteur, c'était M. Bouilly, qui, dès le jour de sa présentation à l'illustre compositeur, avait remarqué Antoinette ; de son côté, le jeune auteur avait fait impression sur la jeune personne. Lucile ne fut pas la dernière à s'en apercevoir, mais Antoinette avait la reine de France pour marraine, et il s'agissait de décider une mère ambitieuse à négliger de hautes prétentions pour n'écouter que la voix du cœur. Lucile se chargea de cette tâche difficile : elle appela sa famille au chevet de son lit, et elle exigea la promesse qu'Antoinette serait mariée selon son inclination. Elle dit à sa mère : « Vous avez cru que l'opulence suffirait à » mon bonheur : oh ! combien vous vous êtes abusée ! Depuis deux ans je n'ai fait que gémir, et mon mal était » d'autant plus douloureux que je sentais qu'il était inutile de me plaindre. Je voudrais préserver ma chère » Antoinette du tourment cruel, insupportable, auquel » est condamnée une jeune femme négligée, et qui a trop » d'honneur pour s'en venger... Promettez-moi de ne » pas faire de ma sœur une seconde victime... Elle aime... » elle est aimée... son choix eût été le mien... promettez-moi de le sanctionner ! — C'est le plus cher de mes » vœux ! s'écria Grétry : le soir même de la première représentation de *Pierre-le-Grand*, je vis un gendre » dans mon jeune collaborateur. » Madame Grétry, les yeux baissés, gardait un morne silence. Enfin, elle consentit, vaincue, entraînée par l'ascendant de sa fille mourante. Entourée des heureux qu'elle avait faits, la malade se ranima quelques instants encore, mais sa dernière heure ne devait pas se faire attendre ; elle expira pendant la nuit en pensant à sa sœur aînée, qu'elle allait rejoindre, et en s'écriant d'une voix affaiblie : « Ah ! ma pauvre Jenny ! »

Désormais, Antoinette restait seule pour soutenir le père et l'artiste, frappés à la fois du même coup. Grétry n'eut pas la force de garder l'appartement qu'il habitait dans la rue Poissonnière ; il en loua un autre sur le boulevard Italien ; celui-ci ne devant être libre qu'au bout de six mois, il fallut songer à un voyage, et d'abord il fut question de visiter la Touraine, pays du gendre futur ; mais des intérêts de famille appelaient madame Grétry à Lyon, sa ville natale. Sedaine venait de lire à la comédie italienne son *Guillaume Tell*, et en avait remis le manuscrit à Grétry, qui, pour mieux s'inspirer, conçut l'idée d'aller jusqu'à Genève et de visiter la Suisse. Avant de partir, il présenta son gendre à la reine, et Marie-Antoinette offrit au jeune homme, à titre de cadeau de noces, la place de secrétaire de ses commandements. Le fiancé, la fiancée échangèrent des anneaux. Prête à monter en voiture, Antoinette coupa une mèche de ses beaux cheveux blonds, et les donnant à l'époux de son choix, elle lui dit : « Ils vous rappelleront que vous m'appartenez. »

Un événement fatal marqua le retour de ce voyage : la Saône débordée avait inondé ses bords. En quittant Lyon pendant la nuit, et s'imaginant qu'elle marchait sur un sable jaune, Antoinette tomba dans les flots ; Grétry ne la sauva qu'au péril de ses jours, et comme par miracle. « Ami, j'ai cru que je ne vous reverrais plus, » dit Antoinette à son fiancé. Bientôt le mal, dont quelques symptômes s'étaient manifestés pendant le voyage, se déclara plus fortement à Paris. « Sa voix si douce à mon » oreille (c'est le fiancé lui-même qui s'exprime ainsi), » me parut voilée ; sa respiration me semblait courte, haletante. J'en attribuai d'abord la cause à la vive émotion » que nous éprouvions l'un et l'autre. Toutefois ses grands » yeux bleus, que couronnaient les plus beaux sourcils » châtains, étaient moins brillants ; et son teint, d'une » fraîcheur incomparable, me paraissait empreint d'une » pâleur que je crus l'effet de la fatigue du voyage. Ce » qui m'inquiétait le plus, c'est qu'on remarquait dans » cette angélique créature une gaieté forcée que démentait sa figure, et l'intention de cacher une secrète souffrance. »

Bientôt il n'y eut plus moyen de rien cacher, du moins aux regards pénétrants d'un fiancé, d'un père ; mais Antoinette se flattait encore de tromper le second, en imposant au premier un héroïque silence. Lorsque Grétry commença *Guillaume Tell*, Antoinette lui avait dit : « Ta musique a toujours l'odeur du poëme ; celle-ci sentira le serpolet. » *Guillaume Tell* fut la dernière préoccupation de la fille de l'artiste : elle demandait avec inquiétude si l'ouverture était faite ; elle voulut absolument l'entendre, et Grétry fut obligé de céder à ce désir impérieux. Il transporta son épinette auprès de la chaise longue sur laquelle sa fille était étendue : il exécuta l'ouverture qu'il venait d'achever, et la mourante eut l'air de revenir à la vie. Hélas ! toute espérance était évanouie : depuis long-temps le malheureux père n'en conservait plus. Il n'avait pas été dupe du goût qu'elle affectait pour la toilette, pour le bal. Dans ses derniers jours, elle était en proie à une sorte de délire : elle revoyait ses sœurs, leur parlait, leur confiait ses sentiments, ses plus secrètes pensées ; elle allait avec elles au bal, à la promenade, au spectacle. Calme et sereine, elle prit la main de son père, de sa mère, et avec un doux sourire : « Je vois bien, » dit-elle, qu'il faut prendre mon parti : je ne crains » point la mort ; mais vous deux, qu'allez-vous devenir ? »

Lucile avait dit en mourant : « Ah ! ma pauvre Jenny ! » Antoinette dit à son tour : « Ma pauvre Lucile ! »

Est-il une affliction comparable à celle dont Grétry ressentit trois fois l'atteinte? L'artiste qui avait la conscience que ses ouvrages devaient lui survivre, pouvait-il consoler le père qui survivait à ses enfants?

Paul SMITH.

SILVES MUSICALES.

Appendice sur les violonistes MM. Hauman et Dancla. — M. Pastou. — M. Albert Sowinski. — M. Seligman. — Mlle Louise Guénée.

Il en est de la presse comme des controverses religieuses et politiques; chacun y est exclusif et tranchant : telle croyance est vraie, est la seule bonne, et toutes les autres sont absurdes; tel système politique est excellent, et doit prévaloir sur tous les autres, qui sont aussi détestables qu'inexécutables. Donc, par analogie, la presse est une chose admirable, c'est la balance de l'opinion, le soleil du monde intellectuel dont les innombrables rayons lumineux sont autant de vérités qui mettent tout dans son véritable jour ; et selon d'autres la presse est une prostituée qu'il faut bâillonner, le journalisme est la maladie honteuse de l'époque, plus dangereuse à elle seule que les sept plaies de l'antique Égypte. Exagération d'une part, et déclamation puérile et peu honnête de l'autre; erreur des deux côtés. La presse est comme un bon couteau qui perce, coupe, blesse, tue, mais qui sert aussi à couper notre pain quotidien, et avec lequel on dépèce un excellent perdreau ou tout autre succulent morceau. Les auteurs dramatiques, les employés et les comédiens font les hommes de lettres qui écrivent dans les journaux bien plus dangereux et beaucoup plus méchants qu'ils ne le sont. Sauf quelques sales et rares exceptions, les journalistes, trop souvent exploités eux-mêmes par des industriels tout matérialistes, sont plus honnêtes, plus convaincus qu'une foule d'avocats, marchands de paroles, de médecins, charlatans de philanthropie, d'employés jouant le dévouement au système, de rapetasseurs de vieilles scènes dramatiques, etc. Pour prouver cette bonne foi dans la spécialité qui nous est dévolue, nous ferons ici un appendice à l'article sur les violonistes que nous avons donné dernièrement dans la *Gazette musicale*, et nous le formulons avec d'autant plus de plaisir, que cet acte de justice n'est point provoqué par une agression de sotte et présomptueuse critique qui réclame quelquefois nos citations pour des célébrités inconnues. Il n'en est point ainsi de celle que s'est acquise et que s'acquiert chaque jour M. Hauman, que nous avons oublié de placer parmi les violonistes qui se disputent le premier rang. Cet artiste remarquable possède les deux plus belles qualités dont puisse être doué un musicien jouant du violon, qualités qui distinguaient si éminemment les deux grands violonistes que l'Europe musicale vient de perdre : le sentiment profond de Baillot et la difficulté audacieuse et capricieuse de Paganini. Au reste, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter à un journal musical de Vienne qui se distingue par une critique vive, acerbe, et souvent implacable, ce qu'il dit, à la date du 14 novembre, du second concert donné par M. Hauman dans cette ville. M. *Saphir*, connu dans la presse musicale par son style *humoristique*, comme disent les anglais, y dit donc : « Ce second concert nous a encore mieux donné que le premier l'occasion d'admirer cet artiste distingué. Nous lui devons de la reconnaissance pour nous avoir fait connaître le remarquable concerto de Vieuxtemps ; il l'a joué tout entier en grand maître. Si nous sommes étonné de son mécanisme incroyable, si nous admirons ce *staccato* merveilleux, nous ne sommes pas moins entraîné et charmé par cette puissance de son, cette inaltérable pureté, la profondeur d'expression, l'élégance ravissante, qui animent toute son exécution. Une composition brillante de M. Hauman, les variations de la fiu ont fait fureur. Cette bravoure, cette manière facile et joyeuse, si l'on peut ainsi dire, de surmonter les plus colossales difficultés; et au milieu de tous ces traits heureux, hardis, une telle pureté, une justesse si irréprochable, tout cela a mis le comble à l'enthousiasme du public, dont M. Hauman a excité les plus vives acclamations : il a été rappelé souvent, et chaque fois il a été accueilli par un tonnerre d'applaudissements. »

— Et puisque nous sommes en train de rendre justice aux violonistes d'un véritable et beau talent, nous devons citer aussi M. Charles Dancla, à qui l'enseignement du violon doit un recueil de quarante-six Études mélodiques et progressives qui le classent parmi les plus habiles professeurs. Cet ouvrage estimable, ces belles pages musicales sur lesquelles nous espérons revenir, montrent l'homme consciencieux, le compositeur exercé, le praticien habile qui connaît toutes les ressources de l'instrument, et qui cherche même à lui en créer de nouvelles. Au reste, le talent est inné dans la famille Dancla. Les amateurs du violon ont justement applaudi au Conservatoire le jeune frère de M. Charles Dancla, qui a obtenu le premier prix cette année; et comme la noblesse de sentiments est inhérente au véritable talent, qu'il soit à son déclin ou à son aurore, le jeune lauréat a sollicité la faveur d'exécuter avec M. Maurin, second prix de cette année aussi, et qui a joué d'une manière si remarquable, une symphonie concertante de Baillot, leur maître commun, dans le concert qui sera donné au Conservatoire pour la distribution des prix. Cette lutte provoquée par le premier lauréat, cette rivalité amicale, ou plutôt cette émulation des deux derniers représentants de la belle et regrettable école de notre célèbre Baillot, ne peut manquer d'être une très intéressante manifestation artistique.

— Et à propos d'études instrumentales, vocales, et du Conservatoire, c'est un devoir pour nous que de signaler aux véritables amis de l'art le cours d'harmonie orale et pratique créé par M. Pastou. La méthode de chant de l'estimable Wilhem, si bien continuée par M. Hubert, et la nouvelle manière imaginée par M. Pastou, d'inculquer dans la mémoire de tout élève les principes de l'harmonie, sont les deux plus sérieuses tentatives d'enseignement musical qui aient été faites en France, et celles qui doivent certainement porter le plus de fruits. Des hommes recommandables dans la science musicale, MM. Cramer, Onslow, Berlioz, Herz, Rosenhain, Barbereau, etc., s'étaient rendus à l'invitation de l'ingénieux et patient professeur, et tous ont été surpris, émerveillés des beaux résultats obtenus par son système rationnel, clair, concis. Des élèves de huit à douze ans n'apprennent pas moins, et pour ainsi dire simultanément, que la mélodie, le rhythme, la pensée musicale imaginée et exécutée par eux immédiatement, et enfin la science des sons superposés, c'est-à-dire la composition des accords avec leur ré-

solution. Si le Conservatoire de musique n'a pas assez d'éclectisme pour faire son profit de ce mode d'enseignement, nous le déclarons atteint et convaincu de la plus indélébile routine qui puisse affliger tout corps enseignant.

— M. Albert Sowinski vient de publier six morceaux religieux qui se recommandent par un style pur et facile, par une couleur suave et mystique qui reposent l'âme et les oreilles des effets fatigants de notre fastueuse et luxueuse musique à la mode. Nous avons remarqué dans ce recueil, qui sans doute est déjà dans toutes les saintes retraites, dans tous les pensionnats de jeunes demoiselles, un délicieux Ave regina empreint d'un charme tout céleste et qui vous transporte au ciel. Le De profundis qui termine cette œuvre de musique sacrée vous retransporte sur la terre pour vous faire entendre les solennelles clameurs adressées à Dieu par deux voix de ténor et deux voix de basse. Ce dernier morceau est d'un caractère grave, neuf et beau.

— Tandis que, ménestrel violoncelliste, le jeune Séligmann se fait applaudir dans le midi de la France, où il donne des concerts, nous pouvons signaler aux amateurs de la bonne musique de violoncelle une Scène élégiaque *sur les motifs de la Reine de Chypre*, que ce jeune artiste vient de publier, et qui se distingue par le plan, l'arrangement ingénieux et la couleur dramatique. Cela sort du cadre des fantaisies ordinaires, cela est plein d'esprit et de grâce. La variation de la page 6, commençant à la troisième ligne, est d'un effet ravissant exécutée par lui. Cette manière d'écrire à deux parties pour le violoncelle est neuve et piquante, et témoigne du talent consciencieux du jeune compositeur, qui cherche et trouve des choses inconnues sur son instrument. Cette belle fantaisie n'est sans doute pas un des moindres éléments des succès qu'obtient ce virtuose dans son voyage artistique.

— Mademoiselle Louise Guénée, jeune pianiste de beaucoup de talent, qui a quelquefois, mais pas aussi souvent que les connaisseurs l'auraient désiré, fixé ses regards sur le soleil de la publicité, dans quelques uns de nos plus brillants concerts; mademoiselle Louise Guénée, qui a su fondre ensemble les excellentes méthodes de MM. Kalkbrenner et Zimmermann, va ouvrir chez elle un cours de piano auquel seront admises les jeunes personnes qui prennent au sérieux l'étude de cet instrument à la mode, de cet instrument que toutes les classes de la société cultivent dans Paris, et même dans les cinq parties du monde. S'il suffit pour bien professer d'avoir des manières douces et polies, de posséder un mécanisme brillant, un son limpide et puissant, un style pur, une façon élégante de phraser, mademoiselle Guénée sera obligée de refuser des élèves, car toute jeune personne qui voudra devenir pianiste amateur, ou artiste, viendra lui demander des leçons.

Henri Blanchard.

Revue critique.

Méthode élémentaire d'Harmonie appliquée au piano, *par* M. G. Kastner.

Parmi les nombreux ouvrages de théorie qui sont successivement sortis de la plume aussi savante qu'infatigable de M. G. Kastner, *la Méthode élémentaire d'Harmonie appliquée au piano* n'est bien certainement ni la moins utile, ni la moins remarquable. Tous les livres didactiques signés d'un nom distingué à tant d'égards ont eu cette heureuse fortune, que personne ne s'est trouvé qui ne louât à la fois et l'importance sérieuse du but et l'habileté mesurée des moyens employés pour l'atteindre.

Possesseur de tous les secrets de son art, compositeur éminent comme théoricien profond, M. Kastner a donné dans ses productions de doctrine la preuve évidente d'un savoir complet, d'une sagacité pénétrante, d'une grande lucidité d'idées, et par suite de style. Il sait se maintenir dans les bornes de son sujet : rien de plus, rien de moins; et certainement ce n'est pas un art vulgaire que celui de saisir la juste mesure des choses, et de ne dire précisément que ce qu'il faut dire pour les faire bien entendre. Cette précieuse qualité, singulièrement avantageuse pour qui rédige des ouvrages d'enseignement ou de science, éclate dans tous ceux de M. Kastner. L'approbation glorieuse que l'Institut s'est empressée d'accorder à chacun d'eux, porte en particulier sur ce genre de mérite.

D'autre part, l'accueil flatteur que l'opinion a fait à ces livres témoigne assez du talent avec lequel ils sont conçus et travaillés. Sans parler de la *Grammaire musicale*, qui a si bien répondu au dessein de l'auteur, nous citerons pour exemple *la Théorie abrégée du contre-point et de la fugue*, dont le cadre resserré a pourtant suffi à M. Kastner pour y faire entrer tout ce qui est nécessaire à la saine pratique. Nous citerons encore *le Traité général d'instrumentation*, comprenant les propriétés matérielles et l'usage de chaque instrument, ainsi que le *Cours d'instrumentation*, considéré sous le rapport poétique et philosophique de l'art, deux ouvrages de valeur, sans rivaux en France lorsqu'ils parurent, à qui les plus hautes approbations n'ont pas fait faute, et dont une nouvelle édition très prochaine atteste l'utilité et le succès (1).

De pareils travaux, entremêlés des consciencieux écrits du journaliste et des sérieuses préoccupations du musicien, ne semblent pas avoir épuisé la fécondité de l'auteur. Il nous revient que M. Kastner met en ce moment la dernière main à un grand ouvrage, déjà lu et reçu par l'Institut. Le but de cette nouvelle production, qui n'aura pas moins de quatre volumes in-folio, sera de développer, à l'aide d'exemples soigneusement recueillis, toutes les formes de composition musicale, depuis la plus élevée jusqu'à la plus infime. Ce livre doit être intitulé : *De la composition vocale et instrumentale, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de morceaux de musique, accompagnée de notes critiques et historiques.* Assurément un ouvrage de ce genre est bien fait pour piquer la curiosité, surtout lorsqu'elle a le droit de s'appuyer avec confiance sur des antécédents, dont nous n'avons parlé ici que pour signaler la famille des œuvres de M. Kastner, et, par l'importance du rôle de chacune, faire apprécier comme elle le mérite celle qui sert de sujet à cet article!

Non moins utile que ses aînées, la *Méthode élémentaire d'Harmonie appliquée au piano* s'adresse particulièrement aux pianistes, qui, ne pouvant plus aujourd'hui se borner à un talent d'exécution purement mécanique, et, d'autre part, n'ayant ni le temps ni le désir de s'engager dans les longues études nécessaires au compositeur, ont besoin cependant de notions précises qui leur révè-

(1) *Le Traité d'instrumentation* de M. Fétis a été publié plus tard.

lent de l'harmonie ce qu'il est indispensable d'en savoir pour être à même d'analyser les styles des différentes écoles, et pour acquérir la double qualité de lecteur intelligent et d'accompagnateur consommé. L'ouvrage de M. Kastner n'aspire donc pas à passer pour un traité complet de composition ; sa visée n'est point si haute : mais ce qu'il promet, il le donne. La simplicité des divisions, la netteté des principes, la concision lucide du style, contribuant à doter ce livre d'un mérite de plus, qui est de se graver facilement dans la mémoire. Aussi intéressante enfin par le plan que par la réalisation, la Méthode de M. Kastner est véritablement tout ce qu'il fallait qu'elle fût pour devenir un livre classique.

L'auteur, du reste, n'a pas eu la prétention d'inventer. Il expose avec clarté et précision une doctrine choisie, mais consacrée par l'enseignement moderne. Il fait justice, comme dans sa *Théorie de la fugue*, des vieilleries traditionnelles, reléguées dans l'école, et qui ne sont plus d'accord avec la pratique. Il s'en tient aux opinions les plus saines, avouées par les meilleurs théoriciens. S'il ambitionne le renom de novateur, ce n'est que par la forme et la spécialité de son œuvre ; et en cela il le mérite à tous égards.

Rien n'est plus simple d'ailleurs que la distribution de ce livre. Il contient *trois parties :* chaque partie renferme *trois chapitres*. Ce nombre, si mystérieux chez les anciens, est-il ici un pur effet du hasard, ou dénote-t-il l'intention de secourir la mémoire par un procédé mnémotechnique ? C'est ce qu'il importe peu de pénétrer. Chaque chapitre est sous-divisé lui-même *en sections* plus ou moins nombreuses, précédées de leur rubrique particulière.

La première partie est consacrée aux notions préliminaires, telles que : définitions de mots ; propriétés des intervalles ; procédés pour chiffrer l'harmonie sous-entendue ; nature, construction, nombre et conditions d'emploi des accords consonnants et dissonants : cette matière très nettement traitée, est accompagnée de tableaux fort utiles pour l'écolier inexpérimenté qui peut y trouver chaque espèce d'accord dans tous les tons majeurs et mineurs.

La seconde partie enseigne l'application de la première, tout en tenant compte de la variété des mouvements, de la prohibition des quintes et des octaves réelles et cachées, dont l'auteur donne une théorie plus large, plus libérale qu'on ne fait d'ordinaire. Puis viennent l'enchaînement des accords, les cadences, la pédale, et les modulations de tout genre, toujours accompagnées de tableaux et d'exemples réalisés, du plus grand secours pour la pratique. Cette seconde partie se termine par la théorie des accords brisés, des notes accidentelles de toute nature, et aussi par un morceau de *Drechsler*, qui renferme l'application régulière de ce qui a été précédemment exposé.

Dans la troisième partie, la plus nouvelle sans contredit, et partant la plus intéressante, l'auteur rassemble un grand nombre de préceptes, d'observations de la plus haute utilité pour le pianiste qui veut devenir bon accompagnateur. C'est en effet à l'art de l'accompagnement que cette portion de la Méthode est consacrée. Mais comme M. Kastner annonce la publication prochaine d'un vaste ouvrage sur la même matière, il se contente de n'en donner ici que des notions générales, relatives aux distributions possibles de l'harmonie sous les doigts du pianiste ; aux marches ou progressions ; à l'accompagnement de la basse chiffrée ou non chiffrée, et de la mélodie isolée ; à la réduction de la partition (travail pour lequel la lecture des *Traités d'instrumentation* de l'auteur est absolument nécessaire) ; enfin aux divers procédés de transposition, suivis d'un tableau fort bien conçu pour laisser voir d'un seul coup d'œil la correspondance des clefs à employer, et de nombreux exemples propres à indiquer la permutation des accidents entre eux. Une série d'exercices de basse chiffrée, extraits pour la plupart des meilleurs théoriciens, et réalisés à plusieurs parties, achèvent l'ouvrage dont nous venons de donner la substance.

Si nous avons poussé aussi avant cette analyse détaillée, c'est que le sujet nous en a semblé réellement digne. L'écolier pianiste sous les yeux de qui passera cet article, se sentira tenté d'ouvrir un volume d'un plan si net, d'une rédaction si simple, d'une utilité si évidente, et dont l'importance surpasse de beaucoup les dimensions. La forme claire et facile ne peut manquer de l'attacher ; la lecture ne peut manquer de l'instruire ; et dès lors le journaliste a touché le véritable but, qui ne doit être que la propagation des choses bonnes et utiles.

Maurice BOURGES.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *les Huguenots*, chantés par Duprez, Levasseur, mesdames Dorus-Gras et Méquillet. — Demain, lundi, *le Vaisseau-Fantome* et *la Jolie Fille de Gand*.

*** Poultier se rend à Bordeaux : il n'a pas voulu contracter d'engagement avec le directeur du théâtre, avant de s'être essayé devant le public.

*** Une plainte en diffamation avait été formée par madame Stoltz contre M. Champein, gérant du journal *le Musicien*. L'affaire a été jugée mercredi dernier. M. Champein se fondant sur l'absence de Mᵉ Joly, qu'il avait choisi pour avocat, a déclaré faire défaut. Le Tribunal, sur les conclusions conformes du ministère public et de Mᵉ Philippe Dupin, avocat de la partie civile, a condamné par défaut M. Champein à un an d'emprisonnement, à deux mille francs d'amende, à six mille francs de dommages-intérêts au profit de madame Stoltz, à l'insertion du jugement dans *le Musicien*, et dans trois journaux au choix de la partie civile, aux frais du procès et à l'affiche du jugement au nombre de cinq cents exemplaires. La contrainte par corps a été fixée à cinq ans.

*** Le succès de *Linda di Chamouni* s'est confirmé par plusieurs représentations consécutives. Le compositeur a fait d'utiles coupures à sa partition : il n'a laissé de l'ouverture que l'andante avec sourdines ; dans le troisième acte, il a supprimé toute la scène du marquis et des montagnards, que chantait Lablache fils, dialoguant avec le chœur. Les morceaux qu'on applaudit le plus et qu'on redemande, sont toujours la charmante tyrolienne, si délicieusement chantée par madame Persiani, et le morceau final à deux voix, chanté par elle et par Mario. Madame Persiani n'a pas dans tout son répertoire de rôle plus long, plus fatigant que celui de Linda : elle n'en a pas non plus dans lequel son talent dramatique se montre avec le plus d'avantage. Ce n'est plus seulement une cantatrice admirable, inévitable, c'est une actrice qui joue avec une expression parfaite de physionomie, de geste, de regard. Mademoiselle Brambilla possède aussi un beau talent de cantatrice : c'est une artiste formée à la meilleure école : elle est digne à son tour de servir de modèle. Il est juste de dire que le Théâtre-Italien n'a fait que d'excellentes acquisitions. Madame Viardot-Garcia a reparu sur une scène, qu'elle n'aurait jamais dû quitter. Le ténor Corelli, mademoiselle Nissen, et enfin mademoiselle Brambilla, que nous ne connaissions pas encore, sont venus fortifier une troupe déjà si riche en chanteurs et en cantatrices de premier ordre. Ces

trois débuts n'ont pas été moins heureux l'un que l'autre; aussi le Théâtre-Italien offre-t-il un ensemble plus complet qu'à aucune époque antérieure, et les traditions du bon goût y sont-elles aussi bien garanties que jamais. On parle du nouvel opéra bouffe que Donizetti vient d'écrire spécialement pour ce théâtre : il y aura, dit-on, quatre rôles principaux, remplis par mademoiselle Grisi, Lablache, Tamburini et Mario.

*** Plusieurs ouvrages nouveaux sont en répétition à l'Opéra-Comique, *les Deux Bergers*, de M. Planard, musique de M. Boulanger; *On ne s'avise pas de tout*, *l'Eau qui dort*, et enfin l'opéra en trois actes de MM. Scribe et Auber, dont le titre définitif sera *la Part du Diable*.

*** Dans la nouvelle pièce en trois actes que l'on répète à l'Opéra-Comique, madame Rossi-Caccia jouera non pas un travestissement, mais le rôle d'un homme.

*** La distribution des prix au Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu le dimanche 4 décembre.

*** Le Conservatoire s'occupe du choix de ses élèves qui doivent composer la classe de MM. Duprez et Manuel Garcia, professeurs nouvellement nommés, et qui entreront en fonctions à la fin du mois.

*** Le tragique événement qui s'est passé à Bruxelles, chez mademoiselle Heinefetter, dans la soirée du samedi 19 novembre, n'a cessé d'être le sujet des conversations de toute la semaine. On sait qu'à la suite d'un souper donné par la jeune cantatrice, et auquel plusieurs convives assistaient, M. Caumartin, qui était arrivé de Paris le jour même, a frappé mortellement M. Sirey d'un coup de canne à épée. Jusqu'à ce que l'instruction de cette grave affaire ait révélé les motifs qui ont pu amener cet homicide, il est à propos de s'interdire toute conjecture. Ce qu'on doit dire, c'est que M. Caumartin était connu par la politesse de ses manières, et que rien n'annonçait en lui un caractère violent. On assure qu'il s'est embarqué à Rotterdam pour se rendre à Hambourg. Mademoiselle Heinefetter venait de contracter un engagement de cinq mois avec la direction du théâtre de Bruxelles.

*** Th. Haumann, le célèbre violoniste, est en ce moment à Vienne (Autriche). Il y a donné son premier concert le 1er novembre courant. Il a été redemandé plusieurs fois après chacun de ses morceaux, et salué par d'unanimes applaudissements.

*** M. Banderali, professeur de chant au Conservatoire de musique et de déclamation, est nommé membre de la Légion-d'Honneur.

*** Par un arrêté du 4 octobre dernier, approuvé le 15 par M. le ministre de l'instruction publique, M. le préfet a chargé M. Joseph Hubert de la direction de l'enseignement du chant dans les écoles primaires communales de la ville de Paris, en remplacement de M. B. Wilhem.

*** Sous le titre d'*Académie de chant des Amateurs de Paris*, MM. Bordogni et Panofka fondent une institution à laquelle nous ne saurions présager un trop brillant avenir. Leur but est de réunir les amateurs de bonne musique vocale et de leur faire chanter la musique d'ensemble des meilleurs maîtres de toutes les écoles, telle que celle de Bach, Beethoven, Cherubini, Gluck, Handel, Haydn, Jomelli, Lesueur, Marcello, Mozart, Palestrina, Pergolèse et des principaux maîtres vivants. Pour être admis, il suffira d'avoir de la voix, de savoir solfier, et de posséder les connaissances nécessaires pour lire une partie de chœurs. Le prospectus exposera d'ailleurs plus amplement les bases de cette institution, formée à l'instar de l'Académie royale de chant de Berlin, et que le nom de ses fondateurs et directeurs recommande assez à l'attention de tous ceux pour qui l'art musical est l'objet d'une étude constante et d'un culte sérieux.

*** Voici comment *la Belgique musicale*, du 10 novembre, apprécie mademoiselle Lia Duport : « Comme chanteuse de salon, elle n'a certainement pas de rivale. L'air de *Torquato Tasso*, dans le même concert, lui a donné occasion de déployer à la fois une voix de soprano très fraîche et très étendue et une vocalisation à la fois hardie et brillante. Il est à prévoir qu'avec de pareils moyens elle finira tôt ou tard par aborder la scène, où elle ne peut manquer d'avoir du succès. Elle s'est fait connaître également à Bruxelles comme compositeur de romances fort agréable, et a dû faire désirer aux amateurs de se procurer celles qu'elle a chantées. »

*** La célèbre pianiste, mademoiselle Cathinka de Dietz, est de retour à Paris, après avoir obtenu les plus brillants succès en Allemagne. C'est une excellente nouvelle pour ses nombreux élèves.

*** On lit dans un journal :

« S. M. Charles Albert, roi de Sardaigne, vient d'envoyer » par M. le marquis de Brignoles-de-Sales, son ambassadeur, » à M. Prospert Saint-d'Arod, compositeur de musique reli- » gieuse, à Paris, une magnifique bague de pierres précieuses » du plus grand prix à l'occasion du *Te Deum* que l'artiste a » composé cet hiver à Paris, pour le mariage du prince royal » Mgr. le duc de Savoie. Cette partition a été exécutée tout der- » nièrement en séance académique, et jugée fort remarquable.

*** Spontini voyage en Italie. Les cinq sociétés philharmoniques de Rome préparent un festival pour son arrivée en cette ville. Le programme se compose de divers morceaux choisis dans les ouvrages du maestro et de plusieurs fragments de musique sacrée d'anciens compositeurs italiens, tels que Leo, Palestrina, Allegri, Durante et Caldera.

*** Une souscription est ouverte pour un monument à élever à M. Baillot, professeur au Conservatoire de musique. Le conseil d'administration est ainsi composé : président, MM. Auber, directeur du Conservatoire de musique; trésorier, Pillet-Will, régent de la banque de France; Habeneck, professeur au Conservatoire; Hittorf, membre de l'Institut; Lepère, architecte; Ingres, membre de l'Institut; comte de Jumillac; Vasiln, professeur au Conservatoire; Mialle; Robberechts; MM. Laurent, secrétaire de la société des concerts, et Ferrières, secrétaire du Conservatoire, sont nommés secrétaires du conseil. On reçoit des souscriptions au Conservatoire de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, 11; chez M. Pillet-Will, rue de la Chaussée-d'Antin, 70; chez M. Challamel, rue de l'Abbaye, 4, au bureau de la *Gazette musicale* et chez tous les marchands de musique.

*** Parmi les livres les plus intéressants et les plus utiles, *la Bibliothèque de la Jeune Fille*, publiée par madame Ullias-Trémadure, tient certainement une place importance. Cette Bibliothèque, composée de 5 beaux volumes, ornés de 58 belles lithographies, dont 8 planches d'histoire naturelle, est réellement une Encyclopédie destinée à rendre de grands services à la jeunesse; et dont la popularité égalera le mérite.

*** L'Histoire musée de la république française offre un attrait tout nouveau que l'on rechercherait vainement dans les *autres histoires de la révolution*. Ce musée, qui participe de l'histoire par les événements qu'il retrace, mais que l'on doit considérer surtout comme une chronique impartiale et essentiellement descriptive, reproduit fidèlement, avec leur originalité, avec leur type, les costumes, les médailles, caricatures, et jusqu'aux modes. M. Augustin Challamel s'est précisément emparé de tous les détails que la politique dédaigne, et qui cependant ne sont pas indifférents pour faire revivre une époque; aussi nous lui devrons un ouvrage intéressant qu'un grand succès doit accueillir. L'Histoire musée forme 2 volumes grand in-8, contenant plus de 100 gravures, 60 autographes, et 200 vignettes dans le texte. Prix : 25 fr. *Assortiment varié d'albums et beaux livres pour étrennes et présents*, chez Challamel, éditeur, 4, rue de l'Abbaye, au premier.

*** La belle *Symphonie pastorale* de Beethoven a été exécutée mercredi et jeudi au concert Vivienne, de manière à obtenir les applaudissements unanimes des admirateurs de ce grand maître; M. Fessy, et son excellent orchestre, ont rivalisé de talent; nous félicitons la nouvelle administration, d'avoir donné à son nombreux public cet œuvre immortel.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 19 *novembre*. — La seconde représentation de *la Reine de Chypre* a tout-à-fait décidé le succès de ce grand et bel ouvrage; la charmante romance du cinquième acte : *Tu vivras reine et mère*, rendue avec goût par le baryton Flachat, n'a pas été moins applaudie que le duo du troisième acte, dans lequel Flachat et Valgalier excitent l'enthousiasme général.

*** *Lyon*. — Le théâtre marche fort mal, et les débuts sont fort orageux. Excepté M. Delahaye et madame Miro, qui ont été reçus avec enthousiasme, aucun artiste n'a terminé ses débuts. Mardi dernier on a sifflé à outrance *Mazaniello*, de Caraffa, et les artistes qui remplissaient les principaux rôles. On assure que le public est mécontent de M. Sirani, le directeur. Aussi mercredi le théâtre a été fermé par ordre, et jeudi un nouveau directeur a pris les rênes. Espérons que maintenant tout marchera mieux.

*** *Vannes*, 13 *novembre*. — Mademoiselle Cordier, jeune cantatrice et pianiste, élève de MM. Ponchard et C.-A. Franck, vient encore de donner cette année un concert au profit des enfants de la Providence. Son succès n'a pas été moins brillant qu'à l'ordinaire, et sans aucun doute elle a fait preuve d'un talent dont la place était marquée à Paris.

*** *Arras*, 22 *novembre*. — La messe de la sainte Cécile a été célébrée hier ; la Société philharmonique n'avait pas manqué à sa mission, et occupait sa place dans le chœur. L'œuvre d'Antoni Elwart a été exécutée avec beaucoup d'ensemble et de précision. Madame Bertrand s'est fait entendre plusieurs fois dans le cours de cette solennité religieuse : elle a chanté le *Kirie-Eleison* et le *Credo* avec cette pureté de talent qui la caractérise. Les solos de basse ont été rendus d'une manière remarquable par M. l'abbé Planque. — La quête au profit des pauvres a produit environ 300 fr.

*** *Dijon*. — *La Favorite*, si impatiemment attendue, vient d'être représentée sur notre théâtre d'une manière vraiment remarquable. Et, hâtons nous de le dire, cette musique si jolie et si gracieuse, a vivement impressionné le public.

L'ouvrage fort bien monté a donc obtenu un succès prodigieux.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 24 *novembre*. — M. Alizard a débuté lundi dans *Guillaume Tell*. Jamais succès ne fut moins douteux que le sien. Dès la grande phrase de l'introduction, il a reçu une triple salve d'applaudissements, et dans le courant de la soirée, le public n'a cessé de lui prodiguer les marques d'une faveur décidée. La belle voix d'Alizard et son intelligence de musicien justifient complétement l'accueil qu'il a reçu. Il a chanté d'une manière très remarquable le duo du premier acte, les récitatifs du final et le trio du second acte. Rarement, même à l'Opéra de Paris, les deux parties de basse de ce morceau ont été mieux dites et par de plus belles voix qu'elles ne viennent de l'être par Alizard et Hermann-Léon ; ces deux artistes y ont été irréprochables sous tous les rapports. Malheureusement Laborde avait forcé sa voix dès le commencement de la pièce, et il n'a pas pu bien les seconder. Alizard a été moins heureux dans la scène de la pomme que dans ce qui avait précédé ; l'invocation que chante Guillaume Tell en s'adressant à son fils ne demande ni l'exagération, ni la continuité de force qu'il y a mises. Le public l'a pourtant applaudi avec la même chaleur, ce qui prouve que le public n'est pas toujours un bon juge. Sans être un comédien fort habile, Alizard a joué convenablement le rôle de Guillaume Tell ; nous souhaitons qu'il en soit de même des autres. L'ensemble de la représentation de lundi a été loin d'être satisfaisant. Madame Casimir s'est écartée souvent du droit chemin de la justesse, et les chœurs ont prouvé plus que jamais qu'ils sont incorrigibles. Avec de tels auxiliaires, des artistes distingués comme Hermann-Léon, Laborde et Alizard ne peuvent pas, en dépit de leur talent et de leurs efforts, faire goûter à un auditoire connaisseur des jouissances complètes.

*** *Tournai*. — A l'occasion des fêtes de l'inauguration du chemin de fer de Courtrai à Tournai, il nous a été donné d'entendre deux artistes dont l'éloge est inutile, madame Damoreau-Cinti et M. Artot. Le roi, accompagné d'un général français, de M. le préfet du département du Nord, a assisté au spectacle. Sa Majesté est entrée pendant le second acte du *Domino noir*, et y est restée pendant le reste de la pièce, et jusqu'après le premier morceau de violon exécuté par M. Artot. Sa Majesté a témoigné à plusieurs reprises la satisfaction qu'elle éprouvait. Le 16, le célèbre violoniste Artot a donné un second concert, et madame Damoreau-Cinti a paru dans *l'Ambassadrice*. Toutes les loges étaient occupées, comme le jour de la représentation royale, par une foule de dames brillamment parées. Beaucoup d'étrangers, a-t-on remarqué, étaient encore restés parmi nous. Impossible de bien rendre compte du plaisir qu'ont fait éprouver les deux célèbres artistes, et de l'effet immense qu'ils ont produit. Bravos, rappel, couronnes, bouquets, n'ont pu suffire à témoigner l'admiration de nos concitoyens. Ils ont voulu obtenir la promesse qu'à leur retour de Hollande madame Damoreau et M. Artot se feraient entendre encore une fois à Tournai.

*** *Francfort-sur-le-Mein*, 16 *novembre*. — Liszt et Rubini, récemment arrivés dans notre ville, ont donné hier un concert en présence d'un auditoire nombreux : ils sont ensuite partis pour La Haye.

*** *Londres*. — *Covent-Garden*. — *La Sémiramis* de Rossini, *le Mariage secret* de Cimarosa et *la Tempête* continuent à remplir ce théâtre tous les soirs. On y prépare un nouveau ballet sous ce titre bizarre : *Pocahontas*. C'est une peinture des mœurs des *peaux rouges* de l'Amérique du Nord. On désirait depuis longtemps une salle de concert digne de la capitale de l'Angleterre. Ce vœu paraît sur le point d'être accompli. A la tête de cette entreprise nationale se trouve le prince Albert ; les noms les plus illustres de l'aristocratie et de l'art viennent après celui-là, et en amèneront sans doute bien d'autres dans un pays où tout se fait par l'influence de la mode.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. 1842. — N° 49.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale parait le Dimanche.

On s'abonne

Au bureau de la Revue et Gazette musicale de Paris, 97, rue Richelieu;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 4 décembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. Halévy, Meyerbeer, Proch, Schubert, Mlle Puget, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM Chopin, Doehler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moschelès, Osborne, Rosenhain, Thalberg, E. Wolff, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

MM. les Abonnés à l'année, de Paris, recevront :

Aujourd'hui,

2e KEEPSAKE DES PIANISTES.

Cet ouvrage sera envoyé à MM. les Abonnés de province, *le 25 décembre*,

AVEC LES

PORTRAITS DE PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

le 15 janvier,

ALBUM DE CHANT.

LUDWIG

OU

L'ÉLÈVE DE WEBER.

Ceci est une étude harmonique puisée dans les idéalités de la psychologie, et, par cela même, c'est aussi la peinture vive et palpitante de toutes les commotions, de toutes les souffrances physiologiques surgissant d'une âme profondément musicale, ayant pour enveloppe le corps débile d'un de ces jeunes hommes à tête ardente, dont la pensée voyage incessamment dans l'infini, et qui tombent avant le temps marqué par la nature, atteints qu'ils sont d'une folie sublime qui souvent les mène à la mort.

Carl-Marie de Weber a vécu vite comme la plupart de ces hommes de génie qui ont une sorte de prévision mystérieuse de leur destruction prématurée. Il n'avait pas plus tôt écrit une œuvre remarquable qu'il pensait à en produire une autre. Après avoir étudié le piano, le chant,

l'harmonie avec Henschel de Hildburghausen, Valesi, Michel Haydn et Kalcher, après avoir complété ses études en contrepoint et en musique sacrée sous le savant abbé Vogler, avec son condisciple, son ami Meyerbeer, il se mit à faire de la critique musicale, à écrire sur l'esthétique, sur la philosophie de son art; et puis, bientôt après, poussé d'une triste velléité de se lancer dans la diplomatie, il y entra; mais le mauvais état de sa fortune ne lui permit pas de continuer cette carrière; d'ailleurs la nature, qui avait fait Weber plus artiste que noble, le rendait plus propre à recommencer Mozart qu'à continuer Metternich. Sa douceur, sa mélancolie, son humeur inégale et inquiète, bien que douce, le plaçait sans cesse, près de la légation dont il faisait partie, dans cette position fausse et gênante où Goëthe, avec tant de vérité, nous montre Werther cherchant, comme on dit dans le monde, à se faire une position. Weber quitta donc le servilisme bureaucratique qui l'aurait conduit à savoir formuler quelques protocoles diplomatiques, quelque traité cauteleux sur ou contre le droit des gens, ou bien encore à devenir espion titré de troisième ou quatrième ordre, dans quelque petite cour du Nord, et il se remit à composer de grande et belle musique. Mais cette Allemagne qui sait si bien sentir, apprécier les productions de l'art musical, les paie fort mal. Quoique tout le monde y soit musicien, on y achète peu de musique; il en est de cette denrée comme de l'esprit en France, qui est endémique et court les rues en ce pays; cependant, s'il n'a que cela pour vivre, un homme court risque d'y mourir de faim.

Weber était un des plus grands compositeurs de l'Europe; mais sa timidité l'avait empêché jusqu'alors de le prouver. La ville de Dresde, qu'il habitait, ne le connaissait même point encore comme le plus habile chef d'orchestre qu'elle ait eu : il était pauvre et n'avait que quelques élèves qui le payaient peu ou point. Parmi ceux de cette dernière catégorie, il en était un qui se nommait Henri, Ludwig Raensberg, à qui Weber prodiguait particulièrement ses soins, et qu'il aimait plus que tous ses autres élèves. Ludwig, fils d'un brave officier saxon, tué sous les yeux de Napoléon à la sortie de Dresde, en 1813, était un jeune et honnête garçon de dix-sept ans, dont le cœur s'alimentait de trois profonds sentiments qui semblaient être les seuls qu'il dût connaître dans la vie : amour sans bornes pour sa mère, respectueux dévouement pour son maître, et ardent enthousiasme pour son art.

Comment n'aurait-il pas porté à cette bonne mère la plus tendre et la plus vive affection? Elle avait tout sacrifié pour ce fils chéri. La petite maison qu'elle possédait tout près de Dresde avait été foudroyée, détruite par le canon ennemi. Ne pouvant la faire reconstruire, elle en avait vendu les décombres, le terrain et le petit jardin qui en dépendait. Les fonds provenant de cette vente se trouvant bientôt épuisés, la pauvre veuve avait été obligée de travailler pour vivre avec son fils. Cependant, aussi belle que bonne, elle aurait pu se remarier avantageusement; mais elle ne le fit pas, pour conserver sans mélange toute son affection à son cher Ludwig. C'est qu'il n'y a rien de plus pur, de plus profond, de plus noblement désintéressé que l'amour maternel; et elle craignait de reporter une partie de cet amour sur un autre, ou plutôt que cet autre n'aimât pas son fils autant qu'elle le chérissait. Plus elle avait eu de peine à élever ce fils d'un tempérament faible et délicat, plus elle sentait qu'elle lui était nécessaire, et plus elle s'était convaincue qu'elle devait se consacrer exclusivement à lui. Cette femme bien organisée, d'un esprit droit et lucide, d'un grand caractère, s'était dévouée tout entière à l'avenir de son fils; elle s'était multipliée, avait pourvu à tout par son travail, et était parvenue à donner une éducation solide et brillante à celui pour qui seul elle semblait vivre, car elle aussi avait une santé faible et chancelante.

Ludwig avait montré dès l'enfance un goût très prononcé pour la musique, et il avait appris à jouer de divers instruments avec une merveilleuse facilité. Weber l'entendit exécuter un concerto de piano à l'âge de quinze ans, et, frappé de la chaleur, de l'inspiration de ce jeune homme, il dut se dire :—Il y a là un grand artiste, le feu sacré brûle dans cette tête, voilà mon successeur!

L'homme qui rêvait déjà le *Freyschütz* propose au jeune pianiste de l'initier aux mystères de la composition; celui-ci accepte avec autant de reconnaissance que d'empressement, et le voilà travaillant jour et nuit, ne rêvant plus que Mozart, Haydn, Hummel et Beethoven.

Bientôt il n'y a plus de maître et d'élève; ce sont deux amis, deux âmes ardentes qui s'identifient, se fondent ensemble. Le maître n'a plus rien à enseigner à son jeune disciple, car celui-ci a tout appris; ils cherchent dans l'inconnu, dans l'idéal de l'art; ce sont deux nouveaux Prométhée, deux Manfred marchant de front et voulant savoir audacieusement comme chantent les anges ou les démons. Mais, ô faible humanité! en cherchant les mélodies du ciel et cette harmonie de l'enfer que Mozart a trouvée seulement une fois dans son *Don Juan*, ils rencontrent comme Hoffmann le bizarre, l'extravagant sur la limite du fantastique... et puis la vie positive vient jeter ses lourdes exigances au milieu des poétiques spéculations de ces deux jeunes et grands artistes. Si le corps, cette enveloppe grossière, s'affaiblit et se détériore, il ne peut plus envoyer la substance et la force à l'esprit qui languit et s'éteint.

Le maître et l'élève ne gagnent point d'argent : le maître peut s'en passer dans son existence immatérielle; l'élève n'y penserait pas non plus, mais sa pauvre mère ne peut plus travailler, elle vieillit, elle est malade, elle souffre. Ludwig refoule ses inspirations au fond de son âme, les éteint, car il ne veut pas dépoétiser son art, s'en servir comme d'un gagne-pain; il aime mieux se mettre aux gages des hommes de loi qu'à ceux d'un marchand de musique. Pour subvenir aux besoins de sa bonne mère, il grossoie, il copie des actes judiciaires pendant toute la nuit, et se trouve joyeux, content, lorsqu'il a gagné, par un travail excessif, de quoi assurer l'avenir de sa mère pendant quinze jours. Avec quelle ferveur alors il s'abandonne à son culte musical! Comme il vient avec ardeur se purifier dans les flots d'une harmonie céleste de cette poussière de greffe, de cette encre de la chicane, dans lesquelles il a été forcé de souiller sa plume, de courber son jeune et noble front! Il retrouve son habile maître, qui, les mains sur le clavier, semble écouter, ainsi qu'il l'a dit lui-même, des chants aériens que lui dictait un esprit supérieur, mystérieux, invisible. Quelle sublime conversation que celle de Weber et de *Simia!* Ludwig, à qui seul il est donné d'y assister et de la comprendre, l'écoute avec un respect religieux, et, faut-il le dire? avec une ardente émulation qu'on pourrait prendre pour de la jalousie, si le cœur aimant de Ludwig, si cette âme can-

dide, élevée, pouvait concevoir un pareil sentiment. Il était, au contraire, doué de cette délicatesse exquise, de ce saint enthousiasme, de cet amour intime, ardent, exclusif pour l'art musical, qui semblent provenir d'une sorte de sixième sens, si bien défini par J.-J. Rousseau. Ce sixième sens, cette nature exceptionnelle, dominaient tellement en lui, qu'il lui était impossible de tracer sur le papier ses inspirations musicales, de leur donner une forme visible, et par conséquent de les utiliser. En quittant son maître bien-aimé, il courait s'enfermer, il se mettait au piano, et donnait aussi carrière à ses idées, à ses improvisations. Dans la solitude, il renvoyait au ciel les mélodies fraîches, naïves et inspirées, les harmonies inattendues, riches et puissantes, les rhythmes capricieux et tout pleins d'originalité que le ciel avait mis en lui; et, succombant sous le poids de ce travail puissant, lourd, terrible, mais chéri, le front ruisselant de sueur, il tombait accablé de fatigue... et souvent de faim. Le stryge musical qui le dévorait lui faisait oublier ses propres besoins, et jusqu'à ceux de sa mère. Celle-ci vient un matin trouver Weber, et lui dit en pleurant : Mon cher ami, mon fils, puisque vous m'appelez souvent votre mère, comme mon pauvre Ludwig, je viens vous prier de me rendre un service, d'où dépendent l'avenir, la santé, les jours de mon fils, et peut-être les miens.

— Parlez, parlez, madame Raensberg!

— Mon bon Carl!... faut-il vous le dire?... je viens vous supplier de ne plus voir Ludwig, de vous séparer de nous. Vous lui avez appris de grandes, de belles choses, trop belles sans doute, car elles l'isolent de tout dans la vie, de sa mère même. — A la légère contraction de ses sourcils, à sa voix plus forte et plus accentuée, sur le mot de mère, on aurait pu remarquer que cette bonne nature de femme se révoltait à l'idée qu'il se trouvât en Ludwig un sentiment qui pût balancer son amour filial. — Weber, après un moment de silence, dit tristement à cette pauvre femme : Oui, vous avez raison, nous voyons notre art de trop haut avec Ludwig; nous n'arrivons à rien qu'au malheur, à l'obscurité, la pire de toutes choses dans les arts. Pour moi je suis décidé, je quitte le piano pour le crayon. J'ai trouvé un nouveau procédé de dessiner sur la pierre (1), j'espère me tirer d'affaire par ce moyen; si je fais fortune, je reprendrai la musique pour mon plaisir. Adieu, bonne mère, adieu. Je vais à Munich; dites à Ludwig qu'il m'a été impossible de le voir avant de partir. Et Weber, après avoir tracé le mot *adieu* sur un morceau de papier réglé qui se trouvait sur le piano, s'éloigna tout contristé de laisser la mère de son ami plongée dans un profond abattement, mais comprenant qu'il faisait bien de se dérober à une nouvelle scène de séparation trop cruelle pour leur faible santé à tous trois.

(*La suite au prochain numéro.*)

HABITUDES MUSICALES.

Sous prétexte d'écrire l'histoire, on a de tous les temps débité bien des contes frivoles; je n'en veux pour exemple que les mille et un récits plus ou moins faux, plus ou moins ridicules des procédés employés par les grands compositeurs pour avoir du génie. Qui n'a lu cent et cent fois dans des livres, dans des journaux, que tel musicien célèbre ne trouvait des inspirations qu'en s'y prenant de telle ou telle manière? En général le vulgaire affectionne beaucoup ces explications matérielles d'un mystère qui le confond toujours. Lorsque Mozart enfant visitait les cours de l'Europe, et les étonnait du prodige de son talent de pianiste, on s'avisa de dire que ce talent merveilleux tenait à une bague enchantée qu'il portait à l'un de ses doigts. Ce bruit circula d'échos en échos, et vint jusqu'à Mozart, qui ôta tranquillement sa bague, et n'en continua pas moins de charmer, d'éblouir, d'enthousiasmer ses auditeurs.

Pour quiconque a connu intimement et fréquenté les grands artistes, la plupart des observations faites sur leurs habitudes musicales ne sont pas plus exactes que celle dont Mozart a été l'objet; la fable de la bague enchantée revient toujours, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre.

Et d'abord savez-vous de quelle façon les prétendus observateurs observent? Absolument comme ce voyageur qui, arrivé de la veille dans un pays étranger, ouvrait sa fenêtre, et voyant passer une femme rousse et un cheval bai-brun, se dépêchait d'écrire sur ses tablettes : « Toutes les femmes de ce pays sont rousses et tous les chevaux bais-bruns. »

L'un d'eux se présente le matin chez un compositeur, et le trouve en robe de chambre, écrivant en hâte un motif qui lui est venu pendant qu'il s'habillait. Il y a près du feu une cafetière d'eau qui commence à bouillir. L'observateur ne manque pas d'en conclure que la cafetière est là comme moyen de hâter l'inspiration, et il écrit : « Lorsque N*** compose, il a toujours près de lui une cafetière d'eau bouillante, » mais il oublie d'ajouter que c'est quand le même N*** veut faire sa barbe.

Un autre observateur rencontre souvent un compositeur non moins célèbre que fécond au bois de Boulogne; il le voit souvent monter à cheval : donc, c'est à cheval que les idées lui viennent; donc, il monte à cheval pour *composer*; d'autres auraient dit pour *se reposer*.

Par une belle et chaude journée de printemps, S*** a la fantaisie de faire porter son piano sur la lisière d'un parc, en face d'une verte prairie. La nouvelle s'en répand dans le pays : le hasard permet qu'un observateur la recueille, et jusqu'à la consommation des siècles il sera dit et répété que S*** ne pouvait composer que dans les bois et au bord des prairies! Seulement il aurait fallu ajouter : sauf le temps qu'il passait à la ville, pendant l'hiver, et les jours où il pleuvait.

Vous lisez dans un livre relié que L*** composait toujours au lit; ajoutez : Quand il faisait froid et qu'il n'avait pas de bois pour se chauffer.

Vous lisez dans un autre livre, également relié, que P*** aimait à s'entourer de cervelas et de saucisses fumantes; ajoutez : Quand il avait faim et qu'il se préparait à déjeuner.

Ce n'est pas que je nie entièrement l'existence des manies et l'influence des habitudes! Mais je voudrais qu'avant de les enregistrer, de les décrire, on se donnât la peine de les bien constater, comme je l'ai fait, en ce qui touche un de mes anciens amis, employé aux finances et amateur passionné de musique. Cet ami, plus âgé que moi de quelques années, a beaucoup fréquenté nos deux théâtres lyriques nationaux : il sait absolument par cœur le répertoire ancien et moderne du Grand Opéra, de l'Opéra-Comique, il sait aussi une multitude d'airs de vaudevilles

(1) La lithographie.

populaires, dont il possède également bien le texte, et qu'il est toujours prêt à dire à tout venant. Cet ami, homme excellent, d'une probité rigide et d'une exactitude scrupuleuse, a pour ainsi dire contracté l'habitude de ne vivre qu'en musique, avec accompagnement d'un motif d'opéra. Tant que le jour dure, mon ami ne cesse de chanter quelquefois tout haut, souvent à demi-voix, plus souvent à voix basse et intérieurement ; mais par un caprice qui lui est particulier, il choisit toujours un motif diamétralement opposé à la chose qu'il fait, à la besogne dont il s'occupe : depuis vingt ans que je le connais, il n'a jamais dérogé à cette habitude, qui s'est élevée chez lui à la hauteur d'un principe et d'un système.

S'il se lève et que le jour soit déjà grand, il chantera volontiers :

Tandis que tout sommeille
Dans l'ombre de la nuit.

S'il pleut à verse au moment où il se met en route pour aller à son bureau, il chantera certainement :

Le temps est beau, la route est belle :
La promenade est un plaisir.

Si on le charge d'expédier un travail long et difficile qui le force à rester cloué sept heures de suite sur son fauteuil et la plume à la main, il chantera continuellement jusqu'à ce que le travail soit fini :

Ah ! quel plaisir d'être en voyage !
Jamais l'œil n'est en repos ! etc.

Au contraire si, le dimanche, il part la canne à la main pour aller respirer l'air des champs et jouir librement des rayons du soleil, son motif de prédilection sera :

Dans une tour obscure
Un roi puissant languit.

S'il s'arrête pour dîner dans un restaurant fort modeste, où la nappe soit de toile bise, où les verres ne soient pas de cristal, où il faille sans cesse appeler le garçon, je crois l'entendre dire :

Cent esclaves ornaient ce superbe festin,
Et dans des vases d'or faisaient couler le vin.

S'il manque la voiture, si toutes les auberges sont pleines, s'il est forcé de revenir à pied, seul, et de ne rentrer chez lui qu'à deux heures du matin, je n'ai pas besoin de vous dire qu'il répète sans cesse :

Qu'on est heureux de trouver en voyage
Un bon souper, et surtout un bon lit!

En se déshabillant pour se livrer au sommeil, il chante assez ordinairement :

L'ombre s'évapore
Et déjà l'aurore, etc.

En se mettant dans son lit, je sais qu'il fredonne :

On dort si bien sur une chaise, etc.

Un jour que je demandais à mon ami la raison de cette constante anomalie, de cette habituelle dissonance entre ses actions et ses refrains, voici ce qu'il me répondit :

— Comment ne voyez-vous pas que j'ai trouvé le moyen de résoudre un problème assez difficile ? Je me distrais de mes ennuis, de mes contrariétés, je me repose de mes fatigues, en attachant ma pensée sur des objets agréables, ou bien encore j'augmente mes plaisirs par le contraste. Ainsi, quand le temps est sombre et pluvieux, je choisis un motif qui me fait oublier les nuages : quand j'ai beaucoup à faire, j'en choisis un autre qui me rend ma liberté : quand tout marche à souhait, quand l'horizon est couleur de rose, alors je me donne le plaisir de contempler la tempête, sans quitter le rivage, et d'assister aux périls qui ne peuvent atteindre jusqu'à moi. Je vous assure que j'ai dû à cette méthode bien simple le sentiment de bonheur intime qui ne m'a jamais abandonné, et l'air de sérénité qui, de l'aveu de tout le monde, a toujours régné sur mon visage.

— Je vous crois, lui dis-je, et je vous félicite sincèrement, mais je ne pense pas que vous ayez jamais beaucoup d'imitateurs. Je ne me souviens que d'un fait qui rentre dans vos idées. C'était pendant la campagne de Pologne ; la pluie tombait par torrents, et l'armée marchait jour et nuit dans un lac de boue détrempée. Un jeune officier, qui passait près de Napoléon, se mit à chanter :

La vie est un voyage :
Tâchons de l'embellir.
Semons sur son passage
Les roses du plaisir.

— Il y a un autre exemple plus moderne, et qui n'est pas à dédaigner, répliqua gaiement mon ami : c'est celui de Robert-Macaire venant d'assassasiner M. Germeuil, et choisissant pour son refrain matinal :

Quand on fut toujours vertueux,
On aime à voir lever l'aurore.

Paul SMITH.

Lettre au Directeur de la Gazette musicale,

EN RÉPONSE

À une autre lettre concernant quelques membres du Conservatoire,

ET PUBLIÉE DANS LE N° 34 DE CE JOURNAL.

Bruxelles, 1er *septembre* 1842.

Vous avez admis dans les colonnes de la *Gazette musicale* des Lettres sur la musique en France, écrites, dit leur auteur, *à propos de Cherubini*. Je n'ai point à m'expliquer sur leur mérite ; mais en lisant dans la cinquième, qui a paru le 21 août dernier, d'injustes attaques contre un vieillard honorable, et contre deux artistes célèbres depuis long-temps descendus dans la tombe, je n'ai pu m'empêcher de sortir de l'indifférence où me laissent d'ordinaire les assertions erronées et les fadaises que je vois imprimer chaque jour, sous prétexte de musique. L'auteur de cette lettre se dit âgé de soixante-dix ans ; il a donc pu voir les choses dont il parle : mais ses nombreuses et patentes erreurs de faits me prouvent qu'il est mal informé ; et son langage passionné me persuade qu'il pourrait bien appartenir à certaine coterie que j'ai vue fort active à décrier le Conservatoire, il y a quelque quarante ans. En plusieurs endroits de son épître, il avoue n'être pas sûr de sa mémoire, et n'avoir pas sous les yeux les pièces du procès dont il parle. Mais je ne lui peux accorder cette excuse : quand on n'est pas certain de ses souvenirs, quand on ne peut justifier ses récits, on ne se fait pas historien.

Si j'entreprenais la discussion de toutes les erreurs matérielles où s'est laissé entraîner l'auteur de la lettre, je ferais un volume ; je me bornerai à quelques unes des plus remarquables.

SUPPLEMENT.

« En 1792 (dit-il), il avait été institué pour la garde » nationale une *École de musique militaire*, dont Gossec » dirigeait les études; *un nommé Sarrette en tenait la » comptabilité.* Gossec était peu connu du public; *il n'a- » vait composé que des morceaux détachés, presque tous » d'église, un assez grand nombre de marches militai- » res, et des concertos d'instruments à vent.* » Ce court paragraphe renferme plus d'erreurs que de mots. Commençons par Gossec, qui non seulement n'était pas peu connu, comme le prétend l'auteur de la lettre, mais dont la célébrité était la plus ancienne parmi tous les musiciens de France. Dès 1754, ses symphonies pour l'orchestre, les premières qu'on entendit à Paris, lui avaient fait une brillante réputation qui s'étendit jusqu'en Allemagne, car les catalogues publiés à cette époque à Leipsick et à Hambourg sont remplis des titres de ses ouvrages. En 1757, il avait produit une vive sensation à l'Opéra par l'instrumentation de deux airs qu'il avait composés pour les débuts de mademoiselle Arnoult, et dans lesquels, au lieu du lourd et monotone orchestre alors en usage, il avait employé pour la première fois deux clarinettes, deux cors et deux bassons, en opposition d'effet avec les instruments à cordes. En 1760, sa messe de morts avait eu un si prodigieux effet, qu'elle fut exécutée trois fois en quinze jours à Saint-Roch, comme un concert où se pressait un immense auditoire. Le 8 avril 1766, Gossec donna son opéra-comique intitulé *les Pêcheurs*, dont le succès fut si brillant, que ce fut presque la seule pièce qui occupa la scène pendant le reste de l'année. A cet opéra succédèrent *le Double déguisement, Toinon et Toinette*; et à l'Opéra, *Sabinus, Alexis et Daphné, Philémon et Baucis, Hylas et Sylvie, la Fête du village, Thésée, Rosine*, etc. Les beautés répandues dans les partitions de *Sabinus*, de *Thésée* et de *Rosine*, faisaient dire à Gluck, dans sa Lettre contre Piccini, insérée, au mois de février 1777, dans l'*Année littéraire* : « Vous avez rai- » son de dire qu'on a trop négligé les compositeurs fran- » çais; car, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et » Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, » serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs » auteurs italiens. » En 1770, Gossec avait fondé le Concert des amateurs dans l'hôtel du prince de Soubise, et avait écrit pour le début de cette institution sa vingt-unième symphonie (en *ré*) pour des violons, violes, violoncelles, contre-basse, flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, deux trompettes et timbales; combinaison d'orchestre inconnue jusqu'alors, et qui produisit une vive sensation. La direction du Concert spirituel, prise par Gossec en 1773, et conservée pendant quatre ans, y avait introduit une perfection dans l'exécution qu'on n'y avait point entendue auparavant; enfin, en 1784, le baron de Breteuil lui avait confié la direction de l'École royale de chant et de déclamation qu'il venait de fonder. Il joignit à ses autres titres de gloire, celui du plus habile maître de composition qu'il y eût alors en France. Enfin la musique des chœurs d'*Athalie*, le chant du 14 juillet, avec orchestre, sa musique pour l'enterrement de Mirabeau, qui fut long-temps après employée pour les obsèques du duc de Montebello, et ses symphonies pour instruments à vent, composées pour la musique de la garde nationale de Paris, avaient, dans les derniers temps, rajeuni sa vieille renommée. Quant aux concertos dont parle l'auteur de la Lettre, il n'en a pas fait un seul. Tel est l'homme *peu connu*, suivant M. J.-M. P., qui n'avait fait que de la musique d'église, des marches militaires et des concertos.

« En 1792 (dit-il), il avait été institué *pour la garde » nationale* une École de musique militaire, dont Gossec » dirigeait les études; *un nommé Sarrette en tenait la » comptabilité*, etc. » On verra tout-à-l'heure que ce n'est point à former des élèves pour la musique de la garde nationale que cette école fut employée. Cette musique avait été composée originairement de quarante-cinq musiciens provenant du dépôt des gardes françaises, réunis après le 14 juillet 1789 par les soins de M. Sarrette, capitaine d'état-major de la garde nationale, et avait été ensuite portée à soixante-dix musiciens, au nombre desquels se trouvaient les artistes les plus distingués de Paris, tels qu'Ozi, les deux Lefebvre, les deux Duvernoy, Hugot, Salantin, Delcambre, etc. Après la suppression de la garde nationale, M. Sarrette empêcha la dispersion des artistes qui se disposaient à passer à l'étranger, et dans le mois de juin de la même année il obtint de la municipalité l'établissement d'une École gratuite de musique, où tous furent employés, à la condition de faire le service des fêtes nationales, et de conserver le titre de musique de la garde nationale de Paris, bien que cette garde n'existât plus. Ce fut de cette École, placée sous la direction de M. Sarrette pour l'administration, et de Gossec pour l'enseignement, que sortirent tous les corps de musique militaire employés dans les quatorze armées de la république. Écoutons ce passage du rapport de Chénier à la Convention nationale, concernant la formation du Conservatoire :

« Cet institut central de musique est déjà provisoire- » ment organisé; il consistait uniquement, lors de son » origine, en un corps de musiciens exécutants, attachés » à la garde nationale de Paris. C'est ainsi que, depuis le » fameux 14 juillet, ces artistes patriotes, sous la direc- » tion de Gossec, pour la partie qui tient à l'art, n'ont » cessé de concourir à l'exécution des fêtes nationales, » indépendamment du service qu'ils remplissaient habi- » tuellement auprès des corps législatifs. Sous cette ban- » nière civique se sont rassemblés, à diverses époques, » les premiers talents que la France possède dans l'art » musical. C'est de là que sont partis ces nombreux élè- » ves qui, répandus dans les camps français, animaient » par des accords belliqueux l'intrépide courage de nos » armées; c'est de là que nos chants civiques, dissémi- » nés d'un bout de la France à l'autre, allaient jusque » chez l'étranger, jusque sous les tentes de l'ennemi, » troubler le repos des despotes ligués contre la républi- » que; c'est là qu'ont été inspirés ces hymnes brillants et » solennels que nos braves guerriers chantaient sur les » monts de l'Argonne, dans les plaines de Jemmapes et » de Fleurus, en forçant les passages des Alpes et des Py- » rénées, en délivrant la Belgique des fureurs de l'Autri- » che, et la Hollande des longues usurpations du stathou- » dérat; ces hymnes qui ont fait l'ornement de nos fêtes » civiques, qui excitaient encore, dans la belle journée » d'hier (le 9 thermidor), le juste enthousiasme de la » Convention. »

Ainsi l'École fondée par M. Sarrette n'avait pas pour objet le minime intérêt de former quelques élèves pour la musique de la garde nationale de Paris, mais pour l'entretien des nombreux corps de musique de toutes les armées; et n'oublions pas que l'intérêt des services publics était alors le seul qu'on pût invoquer en faveur des

arts : les paroles de Chénier, que je viens de rapporter, le font bien voir. La distinction que je fais ici est importante pour la suite de la discussion. C'est ce même principe qui fit décréter, le 18 brumaire an II, l'organisation du Conservatoire sous le nom d'*Institut national de musique*. Mais les troubles de la terreur ayant empêché l'exécution de ce décret, ce fut encore le même principe qui, sur le rapport de Chénier, dont j'ai cité quelques phrases, amena enfin la loi d'organisation définitive, le 16 thermidor an III (septembre 1795). Cette loi portait à cent quinze le nombre des professeurs, et composait l'administration de cinq inspecteurs et de quatre professeurs.

Alors se trouva terminée la mission, si active et si dévouée pour les artistes, de M. Sarrette, et il reçut, peu de temps après, une nouvelle destination par sa nomination de capitaine au 103ᵉ régiment d'infanterie de ligne. Avec lui disparut l'intelligence des affaires, que ne possédait aucun des artistes célèbres appelés à s'occuper de l'administration de l'école. Gossec, Grétry, Cherubini, Lesueur et Méhul, préoccupés de leur art et de leurs travaux, n'avaient ni le goût des détails inséparables d'une semblable administration, ni l'unité de vues, ni l'activité qui pouvaient en assurer la prospérité. Près d'une année s'était écoulée, et rien n'était fait encore; les administrateurs du Conservatoire n'avaient pu même se faire mettre en possession des bâtiments des *Menus-Plaisirs*, affectés par le gouvernement au service de l'école. Il n'avait point été fait de règlement; aucun arrêté n'avait été pris concernant le choix d'un système d'enseignement; les cours n'étaient point ouverts; la correspondance avec le gouvernement n'était même pas régulière.

Les sommes considérables dépensées en pure perte pour le traitement des inspecteurs et professeurs firent enfin ouvrir les yeux à Ginguené, alors directeur de l'instruction publique; il demanda au ministre qu'on fît revenir M. Sarrette, et celui-ci reçut le titre de *Commissaire du gouvernement, chargé de l'organisation du Conservatoire*. Telle était, en réalité, la position de cet homme, que M. J.-M. P. représente comme une sorte de scribe, comme *agent comptable et administrateur du matériel*. Que si l'on veut avoir la preuve de ce que j'avance sur le titre de M. Sarrette, on la trouvera dans une brochure de 58 pages intitulée : *Organisation du Conservatoire de musique*, et imprimée au mois de brumaire an V, à l'imprimerie de la république. On y verra, 1° le règlement de l'école faite par M. Sarrette, commissaire du gouvernement pour l'organisation du Conservatoire, approuvé par les inspecteurs, et adopté par le Directoire le 15 messidor an IV; 2° la lettre du ministre de l'intérieur Benezech audit commissaire, en date du 25 thermidor de la même année, où il est dit : « Le Directoire exécutif a arrêté, citoyen, le 15 messidor, que » le règlement proposé par vous, approuvé par les inspecteurs de l'enseignement, et que j'avais soumis à sa » sanction, aurait son plein et entier effet; je vous fais » passer copie de cet arrêté, *et vous charge de le notifier à tous les artistes préposés au Conservatoire de* » *musique, ainsi qu'aux élèves, afin qu'ils s'y conforment*. » Donc, sans nul doute, M. Sarrette était l'homme du gouvernement, l'organisateur du Conservatoire, le supérieur dans l'administration, et comme on le voit encore, les inspecteurs n'étaient que ceux de l'enseignement. Il n'y eut donc point de sa part empiétement de pouvoir, puisque de prime abord il fut placé dans cette position; et M. J.-M. P., qui ne craint pas de le représenter comme un *intrigant par nature, dévoré d'ambition, profitant de l'inexpérience administrative de ceux dont il devait recevoir les ordres*, n'est pas heureux quand il vient en donner pour preuve un prétendu discours qu'aurait prononcé Grétry au moment où il remettait à ses collègues sa démission d'inspecteur du Conservatoire. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on nous fait cette histoire, car je la connais depuis quarante ans; mais je vais citer la preuve écrite et signée de sa fausseté, où d'abord on verra que Grétry ne remit pas sa démission à ses confrères, qui n'avaient pas qualité pour la recevoir, mais au ministre. Dans un écrit daté de l'Ermitage de Montmorenci, le 30 prairial an X, Grétry s'exprime ainsi :

« Je déclare, 1° qu'ayant accepté la place d'inspecteur » du Conservatoire de musique, je prévins dès lors mes » confrères Gossec, Méhul, Cherubini et Lesueur que, » vu les fréquentes hémorrhagies auxquelles je suis sujet, » je ne garderais ma place que le temps nécessaire à » l'installation de cet établissement indispensable à l'art » musical, et pour lequel ils croyaient mon expérience » utile; 2° que pendant que je l'ai remplie, le plus parfait accord a régné entre nous et le citoyen Sarrette; » 3° qu'enfin je n'ai donné ma démission au ministre que » par raison de santé, et ne pouvant plus long-temps » remplir exactement les devoirs que cette place impose (1).

» *Signé* GRÉTRY. »

L'auteur des *Lettres sur la musique en France* n'est pas plus heureux lorsqu'il présente les inspecteurs *réduits à quatre* après la retraite de Grétry, et soumis en esclaves au despotisme de M. Sarrette. D'abord, il faut remarquer qu'il n'est pas vrai que le nombre des inspecteurs des études eût été réduit à quatre; car, dès la fin de l'an VI, Martini avait succédé à Grétry en cette qualité. A l'égard de la domination prétendue exercée par le directeur sur ces artistes, elle est aussi gratuitement supposée. A l'exception de Lesueur, il n'y a jamais eu entre les inspecteurs des études et M. Sarrette d'autres rapports que ceux de devoirs réciproques, et d'une amitié qui ne s'est jamais démentie. M. J.-M. P. représente Cherubini comme un homme timide en sa qualité d'étranger, discret et laissant faire. Or, tout le monde sait si ce portrait est celui du caractère de ce grand artiste; j'en appelle à ce qui vit encore des vieux élèves des premiers temps du Conservatoire, et qui, comme moi, l'ont connu pendant plus de quarante ans. Quant à Martini, ce n'était certes pas un homme facile à manier. Méhul, esprit fin et distingué, portait sans doute dans toutes ses relations des formes gracieuses et polies; mais, homme d'honneur et de probité, on ne lui eût point fait faire ce qui n'aurait pas été conforme à ses opinions. Pour ce qui est de Lesueur, j'aborderai tout-à-l'heure ce qui le concerne.

De quoi s'agissait-il après tout? Qu'avait à exiger M. Sarrette de la complaisance des inspecteurs? Quels étaient leurs rapports nécessaires et leurs attributions? Voici à ce sujet comment s'exprime l'auteur des *Lettres sur la musique en France :*

« En 1799, Sarrette fait adopter par le ministre une » organisation nouvelle du Conservatoire, où figure en

(1) V. *Recueil de pièces à opposer à divers libelles publiés contre le Conservatoire*. Paris, an X (1802), in-4°.

» première ligne un directeur, et sous ce directeur quatre inspecteurs. »

La réponse à cette accusation est aussi simple que facile. En 1799, l'organisation complète du Conservatoire était achevée. Le commissaire qui en était chargé en rend compte au gouvernement; mais les causes qui l'ont fait appeler subsistent; les inspecteurs ne sont toujours que ceux de l'enseignement; il faut une administration: n'est-il donc pas naturel qu'on choisisse pour la diriger celui qui vient de s'acquitter si bien de ses fonctions, de se montrer si digne de la confiance qu'on avait eue dans son habileté?

« Les inspecteurs examinent les aspirants aux places » d'élèves, et c'est le directeur qui les choisit. »

L'article 1er du titre IX du règlement décrété par le Directoire, le 15 messidor an IV, accordait six places d'élèves à chaque département; et l'article 6 du même titre voulait qu'à égalité de mérite ceux qui ont la priorité d'inscription au secrétariat fussent choisis. Il fallait donc recourir aux registres pour connaître la situation de chacun des aspirants à l'égard de ces deux articles, ce que le directeur seul pouvait faire. Le comité des inspecteurs décidait de la capacité de l'aspirant; le directeur prononçait son admission; il ne pouvait en être autrement dans une administration bien réglée. Au surplus, je défie qu'on cite un seul dissentiment entre le directeur et les inspecteurs à l'occasion de la réception d'un élève.

« Il (le directeur) a seul droit d'accorder ou de refuser » des congés aux professeurs. »

L'article 3 du titre VIII du règlement du 15 messidor an IV porte: « Les professeurs peuvent obtenir des » exemptions de service en les demandant à l'administra» tion. » Or, l'administration, du moment où il y eut un commissaire organisateur du Conservatoire, fut dans les mains de ce commissaire, puis dans celles du directeur qui lui succéda.

« La radiation temporaire et le bannissement définitif » prescrits contre les délits des élèves sont prononcés par » le directeur sur le rapport du professeur. »

Le règlement de messidor an IV déterminait la nature des délits et les punitions auxquelles ils donnaient lieu; il chargeait l'administration de l'application de la peine. Or, le directeur a l'administration; donc tout est ici parfaitement régulier.

« On voit que le décret de la Convention n'existe plus, » et que toute l'autorité dont il avait revêtu les inspec» teurs passe entre les mains du directeur; et ce direc» teur, *c'est M. Sarrette!* »

J'ai déjà dit comment l'incapacité administrative d'une réunion d'artistes avait fait rappeler M. Sarrette, en qualité de commissaire organisateur et administrateur; je ne me répéterai pas.

« Les hommes de mon âge ont été témoins de succès » bien prodigieux, bien étourdissants, bien scandaleux; » mais j'en connais peu qui puissent égaler l'audace et » l'insolence de celui-ci. »

Ce que je connais, moi, de plus audacieux, de plus scandaleux, c'est de venir, la tête chauve et blanche, troubler, après quarante ans de rancune, les derniers jours d'une existence honorable et honorée; le repos d'un vieillard qui touche à sa quatre-vingtième année; d'un homme dont l'administration intelligente, active et dévouée, a pendant vingt années fait concourir à l'avancement et à la gloire de l'école confiée à sa direction les talents et les lumières qui se groupaient autour de lui; qui a soutenu le zèle de tous pour la formation d'un corps de doctrine, dont les résultats ont été de renouveler en France l'enseignement de toutes les parties de la musique, et de l'engager pour la première fois dans des voies normales; qui, enfin, dans sa laborieuse carrière, a trouvé, par l'approbation et le concours de tous les inspecteurs, professeurs et élèves du Conservatoire, la meilleure réponse qu'on puisse opposer à ses détracteurs.

Je sais que ces détracteurs, gênés par l'unanimité de suffrages donnés dans l'intérieur de l'école aux actes de l'administration de M. Sarrette, l'ont représentée comme l'effet de l'intimidation et de l'intrigue, et l'auteur des *Lettres sur la musique en France* use du même moyen; mais que répondra-t-il au fait récent que je vais rapporter? Depuis vingt-cinq ans M. Sarrette avait cessé de diriger le Conservatoire, lorsqu'en 1839, les anciens professeurs et élèves sortis de cette école, qui se trouvent encore à Paris, convinrent de se réunir pour lui offrir, dans un banquet, un dernier témoignage de leur estime et de leur reconnaissance. Là, le vénérable Cherubini, portant un toast à son ami, lui dit: *Puisse le Conservatoire trouver un jour, pour sa gloire et sa prospérité, un directeur qui vous ressemble!* En vain chercherait-on ici un intérêt, une influence quelconque; il n'y a point de flatteurs pour ceux qui ne peuvent rien. Moi-même, que l'amour du juste porte à prendre la défense d'un honnête homme à qui l'outrage est prodigué, je connais peu M. Sarrette, ne lui ai pas parlé dix fois, et ne l'ai pas vu depuis douze ans.

J'ai parlé de l'approbation de tous les inspecteurs et professeurs du Conservatoire aux actes de l'administration de M. Sarrette; un seul doit être excepté, et celui-là est Lesueur. Ici commence la partie pénible de ma tâche. A Dieu ne plaise qu'ayant entrepris la défense de réputations injustement attaquées, j'aille porter atteinte à la mémoire d'un artiste que j'honore! Cependant, quand c'est son nom qu'on invoque contre d'autres hommes non moins honorables, je suis obligé de dire de quels côtés furent les torts; je le ferai avec les ménagements qui sont dus à l'une des célébrités de la musique française.

Je ne sais quel secret penchant portait Lesueur à désapprouver la direction imprimée aux études du Conservatoire dès les premiers temps; mais il est certain qu'il blâmait cette direction, quoique d'une manière détournée, au lieu de le faire dans les discussions du comité d'enseignement. Ses attaques commencèrent par un écrit anonyme intitulé: *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France* (Paris, 1801, in-4° d'une feuille), où le blâme n'était présenté que d'une manière dubitative, mais avec une certaine amertume. Il fut parlé de cette pièce avec quelque chaleur dans une des séances du comité; Lesueur, sans s'en avouer l'auteur, malgré les insinuations de ses collègues, la défendit, et dès ce moment on put voir que la bonne harmonie avait cessé de régner entre les inspecteurs du Conservatoire, et surtout entre MM. Lesueur et Sarrette. Toutefois on conservait encore des égards réciproques; mais après la représentation de la *Sémiramis* de Catel, en 1802, Lesueur ne garda plus de mesure, et donna le signal de la guerre la plus ardente par sa brochure intitulée: *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de* la Mort d'Adam, *dont le tour de mise en scène arrive pour la troisième fois au Théâtre des Arts* (Paris,

an x). Il faut l'avouer, cet écrit ne se fait remarquer que par de vaines et longues déclamations, des assertions hasardées et des insinuations peu sincères contre plusieurs artistes distingués et hommes honorables de ce temps; d'ailleurs le ministre de l'intérieur prouva à Lesueur, par sa lettre du 4 frimaire an x, que sa réclamation n'était pas fondée à l'égard de son tour à l'Opéra, puisque, malgré les demandes réitérées de l'administration de ce théâtre, il n'avait pas fourni sa partition, qui, dans le fait, ne fut terminée que sept ans après, et ne fut livrée au public que cinq ans après la représentation des *Bardes*. Lesueur était un honnête homme, mais trop de susceptibilité causa tous ses chagrins de cette époque de sa vie.

A peine la brochure de Lesueur eut-elle paru, que tous les vieux musiciens de l'Opéra et les partisans des anciennes écoles des maîtrises de cathétrales se réunirent autour de lui pour lui former un parti, et que plusieurs pamphlets et articles de journaux furent publiés contre le Conservatoire, dont les brillants débuts annonçaient une génération nouvelle d'artistes remarquables. Dans l'espace de peu de mois on vit paraître *le Russe à l'Opéra, ou réflexions sur les institutions musicales de la France* (Paris, 1802, in-8°), une diatribe violente dans le *Censeur des théâtres* (18 germinal an x), une *Lettre à M. Paisiello, par les amateurs de la musique dramatique* (Paris, 1802, in-8°), et *la Fantasmagorie des Menus* (Paris, 1802, in-8°). Le système d'enseignement suivi dans le Conservatoire y était amèrement critiqué; la personne de MM. Sarrette, Catel et de quelques autres insultée.

C'est dans cet arsenal d'injures et de calomnies, et surtout dans le factum d'un avocat, intitulé *Mémoire pour J.-F. Lesueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique*, etc. (Paris, 1802, in-8°), que l'auteur des *Lettres sur la musique en France* a puisé ses renseignements et ses erreurs. C'est de là que viennent les insinuations contre la mémoire de Méhul, qui n'aurait épousé la querelle de M. Sarrette que pour se venger du peu de succès qu'avait obtenu son opéra de *la Caverne* au théâtre Favart, tandis que *la Caverne* de Lesueur en avait eu un brillant au théâtre Feydeau. M. J.-M. P. ajoute à cette insinuation que *Méhul a eu le temps de se repentir, et de faire oublier ses torts à force de talent et de chefs-d'œuvre.* J'en atteste le souvenir de tous ceux qui ont connu le noble caractère de cet homme célèbre; jamais sa conscience n'eut besoin d'être soulagée par le repentir.

C'est encore à la même source que l'auteur des *Lettres sur la musique en France* a puisé ses traits contre Catel, lorsqu'il ose écrire : *Que je plains la mémoire de M. Catel, qui a eu le malheur de mourir jeune, et qui ne nous a laissé que* SÉMIRAMIS *et* L'AUBERGE DE BAGNÈRES *pour tout dédommagement et pour toute excuse.* Catel, l'âme la plus pure et la plus noble! La calomnie ne sait donc rien respecter? Eh! de quelle excuse eut-il jamais besoin, grand Dieu! La même ignorance des faits se joint encore ici au penchant à l'outrage : *Méhul eut le temps de se repentir*, c'est-à-dire qu'il atteignit la vieillesse; mais *Catel eut le malheur de mourir jeune!* Or, Méhul, né le 24 juin 1763, et mort le 18 octobre 1817, n'a atteint que sa cinquante-quatrième année, tandis que Catel, né au mois de juin 1773, et mort le 29 novembre 1830, est arrivé jusqu'à la cinquante-huitième! Il n'a laissé que *Sémiramis* et *l'Auberge de Bagnères!* Mais comment est-il possible qu'on ignore que parmi les plus beaux ouvrages de Catel, il faut compter *les Bayadères*, *les Artistes par occasion*, *les Aubergistes de qualité*, et surtout *Wallace*, dont la musique si neuve et si colorée méritait une meilleure pièce? Comment ne se souvient-on pas qu'on lui doit le *Traité d'harmonie* qui a fait oublier tous les faux systèmes nés en France, et introduit les musiciens français dans la voie des théories rationnelles?

Agréez, etc.

FÉTIS père,
Maître de chapelle du roi des Belges, directeur du Conservatoire de Bruxelles.

DES JOURNAUX DE MUSIQUE.

La matière politique n'est pas en suffisante ébullition, en l'absence des chambres, pour arriver à l'effet dramatique recherché par la plupart des lecteurs de nos grands journaux; malgré les fréquentes tentatives des gens intéressés à la chose, les questions religieuses passionnent fort peu de personnes, et l'on en est toujours en France à l'indifférentisme que M. de Lamennais a si éloquemment combattu dans son premier ouvrage; la littérature n'est plus un aliment de première nécessité pour les esprits; les classiques et les romantiques l'ont tuée, ou du moins l'ont fait dégénérer en romans feuilletonisés et en vaudevilles : c'est la musique qui préoccupe toutes les classes de la société. Cela ne veut pas dire que l'art soit en progrès, mais bien qu'il dérive en une sorte de *pressomanie*. Il pleut des prospectus de feuilles musicales dont le thème fort peu varié vous dit, selon l'usage : *Depuis long-temps le besoin se faisait vivement sentir d'un journal qui fît de l'art pour l'art, et celui que nous annonçons vient répondre à ce besoin...* — Connu! répond le lecteur inattentif : et ces feuilles de pousser, de verdir, de jaunir et de tomber comme celles d'automne. La plupart peuvent chanter en ce moment : *Je suis encore dans mon printemps*, sans entamer le second vers de cette vieille romance : *Abandonnée*, etc.; mais cela ne peut manquer d'arriver, car si celles de la nature n'ont de verdure que pendant six mois, les autres n'ont guère de verdeur que pour le même laps de temps.

Si l'on recherche les motifs, si l'on remonte aux causes qui font créer un journal musical, ou soi-disant tel, on est bientôt convaincu que la ridicule vanité d'écrire sur un art que l'on ne connaît que superficiellement, puis ensuite le désir immodéré de se faire un fonds de marchand de musique, au moyen de l'intimidation par la presse, président seuls à la fondation de ces publications sans portée.

La bourgeoisie et l'aristocratie financière sont les deux classes de la société les plus faciles à mystifier en fait d'art. De même qu'on croyait faire une excellente affaire jadis en échangeant contre des écus les bons de la banque de Law, on prend des actions sur une entreprise musicale dont le capital social est hypothéqué sur les brouillards de la Garonne et sur les sons fugitifs de romances, ou de légères fantaisies arrachées à la peur de quelques pauvres compositeurs qui ont la faiblesse de redouter une sotte et brutale critique, et auxquels il faut de la louange, quelque maladroite ou grossière qu'elle soit.

Indépendamment des deux motifs qui poussent les entrepreneurs dont nous venons de parler, il y en a plu-

sieurs autres accessoires. On rêve l'établissement d'un journal musical pour prouver l'excellence et la supériorité des instruments que l'on fabrique sur tous les autres, et les beautés d'œuvres incomprises par tous les éditeurs de Paris qui ont refusé de les publier.

Le *Journal des Débats* a donné, il y a quelques jours, un état statistique des journaux qui se publient présentement dans Paris, et qui ne vont pas à moins qu'au chiffre énorme de 493. Dans ce prodigieux mouvement de la pensée humaine, les journaux de musique figurent au nombre de 14. Il y a quelques années qu'un journal spécial en ce genre se soutenait à grand'peine. Cela prouvait-il une disette de bons ouvrages, ou peu de goût dans le public français pour l'art des Gluck, des Sacchini, des Haydn et des Boïeldieu? Eh! mon Dieu, non. On nous donnait *la Muette*, *Guillaume-Tell*, *Robert-le-Diable*, *la Juive*, *les Huguenots* et *l'Éclair*, et l'admiration publique était à son apogée pour les symphonies de Beethoven. Maintenant, le grand nombre de feuilles qui s'occupent des produits harmoniques et mélodiques, qui font de l'esthétique et de la critique, accuse-t-il un amour vrai, prononcé, général, populaire, pour l'art musical? Eh! mon Dieu, non. Notre pauvre jeune école se manifeste en des ouvrages que nous ne voulons pas citer, afin de ne pas trop décourager nos compositeurs nationaux, et pour qu'on ne pense pas que nous soyons animé d'un esprit de dénigrement, mais dans lesquels, il faut cependant bien le dire, on ne trouve nulle création, nulle poésie de l'art.

Nous ne pensons pas que la presse musicale, telle qu'elle est constituée, fasse éclore un génie, ou soit capable d'arrêter dans nos jeunes compositeurs les écarts d'imagination qui, d'ailleurs, ne se manifestent guère en eux. Nous avons des journaux d'art qui ont pris le nom d'un ballet, celui d'un opéra; il va bientôt en surgir d'autres, qui pour attaquer, qui pour défendre, exalter une cantatrice ou un pianiste. Comme Frédéric-le-Grand, royal flûtiste, qui s'amusa à réfuter le livre du *Prince* dans son *Anti-Machiavel* qu'il estimait fort, au fond, les antagonistes de la nouvelle flûte songent, dit-on, à faire paraître un journal ayant pour titre *l'Anti-Boehm*. Cette importante publication, dont la France, que disons-nous la France? dont l'Europe musicale éprouve depuis longtemps le plus pressant besoin, a déjà reçu les souscriptions de trois abonnés flûtistes, et ne peut manquer d'avoir aussi son petit succès. Pourquoi n'aurions-nous pas encore *le Métronome*, *le Mélomane*, *le Mélophone*, *le Violoniste*, *le Bassoniste*, *l'Orphéoniste*, *l'Accordéon*, *le Piston* et *le Tympanon?* Puisque nous avons *le Tam-Tam* qui cumule, au reste, la double qualité de feuille industrielle et spirituelle, pourquoi n'aurions-nous pas encore *la Trompette?* C'est l'instrument de la renommée; et comme l'a dit un de nos poëtes, il a deux moyens de publicité qui conviendraient fort bien à de certains journalistes de nos jours.

Tout journal qui commence croit de son devoir, pense qu'il est absolument nécessaire de dire du mal, à tort et à travers, des journaux qui l'ont précédé. Cela dénote tout d'abord peu de goût et beaucoup de faiblesse. Cela montre une ardeur inconsidérée, un vif désir d'être nommé par les gens qu'on attaque, ou de les forcer à citer, comme moyen de le faire connaître, le journal inconnu dans lequel on dépose ses élucubrations. Vous verrez toujours le journaliste improvisé prendre un ton doctoral, et jeter superbement des préceptes de critique, dont tout le résultat est d'arracher un sourire de pitié, ou hausser les épaules à ceux devant lesquels il croit se poser en adversaire. C'est une petite illusion qu'il faut laisser aux débutants dans la presse: cela ne tire pas à conséquence.

Et d'abord, nous maintenons que, pour qu'un journal de musique soit lu, il doit être fait, non seulement par des hommes spéciaux et qui connaissent la musique à fond; mais qu'il faut encore y parler de mille choses qui tiennent à cette question, car la musique se lie à tout, touche à tout dans l'ordre social; à la religion, à l'éducation, aux pompes nationales, aux fêtes de famille, aux réunions comme aux liaisons intimes; on doit donc, on est même souvent obligé de parler de tout à propos de musique: l'harmonie n'est-elle pas enfin dans la mécanique céleste, dans le mouvement des astres? On se plaît à la voir régner entre des nations faites pour s'estimer, et dans la machine gouvernementale... quand elle y est. Or, vouloir spécialiser l'harmonie à la seule science des sons superposés, c'est lui ôter sa puissance, sa cohésion avec la marche des choses humaines. Mais pour parler de tout à propos de musique, il faut savoir beaucoup; et l'écrivain comme les lecteurs exclusifs des choses musicales savent en général fort peu de chose. Certainement Paris renferme une foule de musiciens d'orchestre qui sentent, qui rendent fort bien les beautés de leur art; mais les définir, c'est une autre chose. Pour être un bon écrivain musical, il faut posséder savoir et indépendance, d'où naît l'éclectisme; il faut être doué de ce système physiologique exquis, plein de délicatesse, source de l'esthétique, cette science des sensations qui, au dire d'un écrivain moderne dont nous adoptons la définition, est une observation patiente, industrieuse, philosophique par excellence du jeu de la pensée dans l'univers, l'étude du symbole enfin. Mais pour sonder les profondeurs de la métaphysique du son, pour faire apprécier les beautés d'un oratorio de Hændel, d'une symphonie de Beethoven, en passant par l'analyse des qualités conventionnelles d'une fugue, et même arriver à celles toutes de sentiment d'une simple romance; pour arrêter par la critique raisonnée, par l'épigramme et le sarcasme, s'il le faut, le luxe fatigant de l'instrumentation; faire justice de la mélodie tourmentée, qui va se promenant vaguement dans l'orchestre sans but déterminé, ou signaler l'absence de cette même mélodie dans la plupart de nos productions modernes, il faut connaître, nous le répétons, cet art d'écrire dans lequel J.-J. Rousseau déclare, avec une noble modestie, qu'il n'était point assez versé en écrivant son fameux discours sur cette question: *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs*, qui fit tant de bruit dans la république des lettres. On est tenté de trouver cette modestie peu sincère, en lisant sa profonde et logique analyse du monologue d'*Armide*, dans sa lettre sur la musique française, analyse qui témoigne de son savoir musical, de son style spirituel et de sa parfaite connaissance du bon langage. Quant à moi, dit-il dans cette lettre, le plus digne hommage que je croie pouvoir rendre à cette belle et sage langue française, dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Les symphonistes de l'Opéra, les moustiques, les maringoins de la littérature musicale du temps, ont calomnié, déchiré, pendu en effigie ce grand artiste dans toute

la belle extension de ce mot; il sut, on ne peut mieux, les remettre à leur place. Sans avoir son haut ascendant littéraire, nous avons la prétention de nous soucier fort peu que les Folichet, les Arzacevedo, les Tartempion et une foule d'autres anonymes, pseudonymes et contrebassistes de la nouvelle presse musicale nous contestent le droit d'assigner à quelques instrumentistes le rang qu'ils doivent occuper dans la hiérarchie instrumentale. Nous ne voulons pas dire trop crûment celui que nos critiques improvisés occupent dans le journalisme. Le véritable respect qu'on doit au public est de lui épargner les petites hargneries d'auteurs, dont on remplit les écrits polémiques, et qui ne sont bonnes qu'à satisfaire une honteuse animosité.

En supposant que nous nous adressassions à d'honnêtes gens, — honnêtes gens pris dans le sens d'hommes bien élevés et de bon goût, ainsi que le disent Molière et les écrivains du dix-septième siècle—nous pourrions produire ici des lettres flatteuses de compositeurs et d'instrumentistes célèbres actuels qui nous reconnaissent apte à juger des choses musicales; nous leur donnerions la preuve que le vicomte de Marin, l'habile violoniste que nous avons déjà cité dans notre article sur les harpistes, et avec qui nous avons souvent fait de la musique à Balaguay, dans sa terre des Pyrénées, a fréquemment fait à Londres, pendant l'émigration, des quatuors avec Viotti, Cramer le violoniste et Dragonetti qui faisait la partie de violoncelle, partie que, par exception, et comme singularité piquante, il jouait quelquefois seulement sur sa contrebasse à quatre cordes..... Mais à quoi bon opposer des renseignements consciencieux, des raisons, des arguments sérieux à ces essayeurs de plumes d'oie qui ne trouvent rien de plus adroit, de plus spirituel que d'attribuer à ceux dont ils se croient les adversaires, les cyniques pensées qui leur passent par la tête, et leur érudition d'hier? Le rédacteur d'un grand journal qui a reproduit nos légères esquisses statistiques sur les principaux instrumentistes, et à qui nous nous plaignions de ce qu'il avait scindé la fin de notre article sur les harpistes répondant à nos hypercritiques, s'est fort judicieusement justifié de cette amputation littéraire, s'il y a littérature en tout cela. Vous répondez, nous a-t-il dit, à gens et choses qui n'existent pas, que personne ne lit, ne connaît; qui sont enfin dans la catégorie des écrivains dont Gilbert dit :

Leurs livres publiés ne parurent jamais.

En changeant le mot *livres* en celui de *journaux*, nous sommes complétement de l'avis de Gilbert et du rédacteur susdit. Contentons-nous donc de rire du pathos double, du galimatias triple, comme disait Voltaire, de ce style lourd, prétentieux et toujours hypnologique, de ce mélange pédantesque, grotesque, de prétendue métaphysique musicale, acidulée de force termes de grammaire élémentaire, que l'on trouve dans les élucubrations de ceux que nous persistons à ne pas considérer comme des adversaires. Ne procédant toujours, à ce qu'ils prétendent, *que par démonstrations inattaquables*, ils nous disent que la musique n'est pas *un art qui procure des sensations. Il nous reste à examiner*, ajoutent-ils, *comment le sujet est modifié par des attributs, comment le substantif est qualifié par des adjectifs; en d'autres termes, et pour être plus clair*, — cela nous paraît fort nécessaire, — *il nous reste à rechercher de quelle manière l'homme, considéré comme auteur et cause de toutes les combinaisons musicales, peut varier à l'infini dans sa manière d'être, par suite des modifications apportées à son organisation par les passions et les sentiments dont il est susceptible.*

— Comprenez-vous?

— Non.

— Ni moi; n'importe. En attendant toujours avec toute l'Europe musicale le travail si intéressant que ces messieurs doivent nous donner sur les violoncellistes Merck, Mercadier, etc., nous continuerons de suivre, d'étudier le mouvement artistique qui caractérise notre époque; ce qui ne veut pas dire que nous nous engageons à lire, et surtout à réfuter toutes les attaques des journaux de musique qui s'impriment en ce moment à Paris : cette polémique serait sans but comme sans utilité.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

Dresde, 18 novembre.

L'immense succès de *Rienzi*, tragédie lyrique de M. Richard Wagner, s'est soutenu aux représentations suivantes, et se soutiendra encore long-temps. L'enthousiasme du public, loin de se refroidir, se manifeste toujours avec les mêmes transports, en découvrant chaque fois de nouvelles beautés dans cette admirable partition, qu'il faut entendre plusieurs fois pour la saisir parfaitement. *Rienzi* et son auteur font ici le sujet de toutes les conversations; on revient à peine de l'étonnement de voir un jeune homme, inconnu jusqu'ici, s'élancer si haut d'un seul bond, et prendre du premier coup sa place à côté de nos illustrations musicales. Ce qui étonne davantage, c'est de trouver réunies à ce point, dans le même individu, deux qualités diverses, celles de musicien et de poète; car le libretto est tout entier sorti de la plume du compositeur, et il ferait honneur à un poète de profession.

Vous connaissez le roman de Bulwer, intitulé *Rienzi*. C'est ce livre qui a fourni l'idée première de l'opéra; mais M. Wagner, loin de suivre servilement les données du célèbre romancier, a traité son sujet en toute liberté; son libretto se distingue par des situations dramatiques pleines d'effet. Inutile de dire que les paroles et la coupe des morceaux sont supérieurement bien disposées sous le rapport musical.

Il y aurait une longue histoire à faire des contrariétés et des ennuis que l'auteur a éprouvés avant d'arriver à la représentation de sa pièce. Même, lorsqu'elle fut reçue, il n'était pas au bout de ses tribulations. Aux premières répétitions au piano, tout le monde se récria sur l'excessive difficulté de cette musique. Pareille chose s'est déjà vue; on se rappelle les interminables discussions qui s'élevèrent au sujet de *Fidelio*, dont plusieurs morceaux furent jugés inexécutables. Beethoven était alors dans tout l'éclat de sa célébrité; il écrasait de son nom et de sa volonté tout ce qui s'opposait à lui. Mais un compositeur, jeune et sans réputation, que peut-il faire en face des artistes qui se déchaînent contre son œuvre, et qui en refusent l'exécution? Il faut une conviction bien forte pour ne pas se laisser ébranler. Aussi, M. Wagner ne se découragea pas. A force d'instances, il sut vaincre toutes les objections; on y mit de la bonne volonté, et alors les choses ne tardèrent pas à changer de face. Ceux qui s'étaient le plus élevés contre cette musique en devinrent les plus chauds partisans : madame Schrœder-Devrient s'enthousiasma pour son rôle, le ténor Tichatschek prit feu pour le sien; les choristes, dès qu'ils parvinrent à mettre de l'ensemble dans ces masses imposantes, furent étonnés de l'effet qu'ils produisaient; enfin, tout le monde se mit d'accord à dire que c'était magnifique, grandiose, sublime. Aux répétitions avec orchestre, où la partition apparut dans tout son éclat, l'enthousiasme gagna les musiciens, et ils annoncèrent par toute la ville que cet opéra irait aux nues. J'avoue que ces éloges anticipés m'inquiétaient pour l'auteur; ils pouvaient compromettre le succès de l'ouvrage : on sait ce que c'est qu'un public auquel on promet

des merveilles, et qui arrive avec une attente surexcitée, difficile à satisfaire. Mais *Rienzi* est sorti victorieux de cette épreuve périlleuse, le succès a été colossal. A peine l'ouverture eut-elle atteint la dernière mesure, que toute la salle éclata en applaudissements, qui se renouvelèrent à la fin de l'introduction, et continuèrent ainsi à suivre chaque morceau. L'auteur, demandé après le premier acte et les deux actes suivants, fut rappelé à la fin de la pièce, et reçut du public une ovation comme il n'y en a pas eu ici de pareille.

Le spectacle ayant duré au-delà de l'heure ordinaire de la clôture, l'administration exigea pour la seconde représentation quelques coupures; mais alors il fut curieux de voir l'opposition des chanteurs; personne ne voulut rien perdre de son rôle. Toutefois, ces coupures furent faites, mais avec ménagement.

Au moment où je vous écris, sept représentations ont consolidé le succès de *Rienzi*. Malgré l'augmentation du prix des places que l'administration a maintenue jusqu'ici, le public s'y porte toujours en foule, et cet opéra aura sans doute une longue et brillante carrière. Mais aussi, il faut le dire, l'exécution en est parfaite sous tous les rapports; chanteurs et orchestre rivalisent de zèle et de talent. Tichatschek est admirable dans le rôle de Rienzi, parfaitement approprié à ses moyens; jamais son organe si sonore n'a fait entendre des sons plus suaves et plus énergiques. Madame Schrœder-Devrient, la grande tragédienne, qui brille surtout dans les rôles pathétiques (on se rappelle ses représentations de *Fidelio*) est sublime dans celui d'Adriano; elle électrise l'assemblée dans son grand air du troisième acte, dont je ne saurais vous décrire l'effet. Une cantatrice très distinguée, dont le nom est peu connu à l'étranger, mais qui mérite de l'être, mademoiselle Wüst, douée d'une voix de soprano d'une pureté remarquable, fait valoir tous ses moyens dans le rôle d'Irene (sœur de Rienzi, aimée d'Adriano), et les morceaux d'ensemble exécutés par ces trois artistes ne laissent rien à désirer. Je ne parlerai pas des rôles secondaires; il suffira de dire que tous sont convenablement rendus. Quant aux chœurs, ils sont d'un effet imposant; grâce au soin de M. Fischer, chargé du soin de les conduire, ces masses vocales se meuvent avec un ensemble, une précision qui ne sauraient être surpassés.

Je n'entrerai pas ici dans de longs détails sur la musique. Pour en signaler les nombreuses beautés, il faudrait donner une analyse approfondie de la partition, tâche difficile que d'autres rempliront mieux que moi. Je me bornerai à dire (et c'est l'opinion unanime des connaisseurs dont je me rends l'organe) que cette musique porte partout le cachet de l'originalité, qu'elle abonde en motifs aussi neufs qu'heureux, qu'on n'y trouve point de réminiscences, et surtout point de ces lieux communs qui se rencontrent dans une foule de compositions modernes. L'instrumentation, très riche, déploie tout le luxe de l'orchestre, sans cependant trop couvrir les voix. Enfin, c'est l'œuvre, non d'un débutant, mais d'un maître accompli.

Vienne, 19 *novembre*.

Vous m'engagez à vous donner de temps à autre des renseignements sur l'état actuel de la musique dans notre capitale: soit, je le veux bien; mais, je crois devoir vous en prévenir d'avance, toutes les fois que j'aborde ce sujet, il me prend des accès de mauvaise humeur, et je sens des velléités de me mettre en colère. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore du bon chez nous, qu'il ne nous reste des maîtres capables, des artistes consciencieux et des personnes qui sachent les apprécier; on n'a pas complétement déserté le culte du beau, et tout le monde ne sacrifie point aux faux dieux; mais les bonnes choses sont en petit nombre, et ne peuvent se maintenir contre la masse des productions triviales et vulgaires qui les écrasent. Il en est de la musique comme des autres arts: les hommes les plus habiles doivent, avant tout, songer à vivre, et le public d'élite est tellement restreint, qu'on a parfois de la peine à l'apercevoir. C'est la mode qui gouverne; on veut jouir, on se laisse aller aux enchantements d'une musique qui caresse l'oreille. Le théâtre ne vit plus que de mélodies italiennes: Donizetti est nommé compositeur de la chambre impériale, avec quatre mille florins d'appointements et huit cents florins pour indemnité de logement. Par contre, la Société philharmonique pour les Etats autrichiens est en déroute. C'est une excellente institution qui a formé tant de virtuoses célèbres qui brillent aujourd'hui sur la scène du monde; il y a des cours gratuits pour les talents pauvres. La Société a constamment consacré ses soins et son activité à faire prospérer les véritables intérêts de l'art; mais, comme nous l'avons dit plus haut, ses affaires vont mal. Elle n'a d'autres ressources que les dons volontaires des membres, et le produit d'un grand concert annuel. Le nombre de ses membres diminue chaque année; ces messieurs aiment mieux donner leur argent à Strauss ou à Lanner. Quant au concert annuel, on n'y fait entendre que des ouvrages classiques; aussi, comme vous pouvez bien penser, ils passent pour être ennuyeux, et s'il y vient du monde, c'est parce qu'il y a un corps d'exécutants qui compte plus de mille individus; au surplus, ces concerts rapportent fort peu.

Le seul théâtre où l'on joue l'opéra est abandonné au bon vouloir d'un *impresario* italien: c'est tout dire. Cet homme, d'une cupidité sordide, donne des pièces allemandes en italien, et les pièces italiennes en allemand; il défend aux artistes attachés à son théâtre de se faire entendre ailleurs, à moins d'ordres exprès partis de plus haut: il ne prend nul soin des costumes, décors et autres accessoires scéniques. La cour lui paie une subvention de 200,000 francs, et il ne songe qu'à économiser le plus qu'il peut sur cette somme au profit de sa bourse.

Chaque année, pendant le carême, nous avons quatre concerts spirituels; on y exécute avec une ferveur vraiment religieuse les productions de nos grands maîtres. Les entrepreneurs sont des hommes désintéressés, pour qui ces concerts sont une affaire de point d'honneur artistique plutôt que d'argent, sans cela ils se garderaient bien de perdre ainsi leur temps pour procurer aux connaisseurs les hautes jouissances musicales. Vu le prix minime des places, on peut supposer que ces messieurs sont obligés de couvrir le déficit de leur poche.

Il ne paraît chez nous qu'une seule gazette musicale; elle donne de fort bons articles, et rappelle par son format la *Gazette musicale* de Paris; mais je doute fort qu'elle puisse se soutenir à la longue. En général, les feuilles consacrées à la musique ne font guère fortune en Allemagne. On a de la peine à trouver des collaborateurs; la plupart du temps les musiciens ne savent pas écrire, et les écrivains n'entendent rien à la musique. D'ailleurs, les journaux littéraires s'occupent également de cette spécialité, et enfin les musiciens auxquels s'adressent ces sortes de feuilles périodiques, n'ont pas d'argent. La *Gazette universelle de musique*, qui paraît à Leipzig, eût depuis long-temps cessé de paraître, si l'éditeur ne tenait à honneur de conserver aux hommes de l'art un organe généralement estimé.

Voilà des prémisses d'après lesquelles on ne saurait guère prononcer un horoscope favorable sur l'art musical et sur les artistes de Vienne. Maintenant, je vais, en peu de mots, vous mettre au fait des productions éphémères qui ont surgi dans les derniers temps à notre horizon musical. La Société philharmonique a donné, dans la salle du Manége, trois grands festivals; il y avait plus de mille exécutants. Cette fois, on avait choisi un des meilleurs ouvrages de Hændel, son grand oratorio: *Judas Macchabée*. Les cavatines italiennes et la musique de contre-danse ont gâté l'oreille du public; personne n'a contesté l'excellence de l'œuvre, mais on a trouvé que c'était ennuyeux. La même composition a été donnée au second festival, et la salle eût été vide, si on n'avait eu la précaution de distribuer plus de mille billets *gratis*. Le troisième concert eut le plus grand succès; il est vrai que le programme portait tout ce qu'il y a de plus parfait et de plus magnifique en fait de musique instrumentale: l'ouverture de la *Flûte enchantée*, et le chœur des prêtres du même opéra; le chœur des *Ruines d'Athènes*, et l'ouverture d'*Egmont*, par Beethoven; un air d'*Orphée*, par Gluck; un air du *Messie*, de Hændel, et les *Vendanges*, morceau tiré des *Saisons* d'Haydn. Rien ne saurait donner une idée de l'effet que produisent les divers morceaux avec un orchestre aussi gigantesque; on croirait que le ciel s'ouvre, et que l'on entend les hymnes sans fin des célestes phalanges.

Quant aux petits concerts, ils sont innombrables. Les artistes affluent chez nous de tous les coins de l'Europe, dans l'espoir de faire de larges récoltes de florins; mais, à moins d'être précédés d'une grande réputation, il faut qu'ils se contentent de quelques applaudissements stériles. La plupart d'entre eux ne font pas leurs frais. Le local qu'ils choisissent de préférence, c'est la salle de la Société philharmonique; elle n'est pas très grande, et, pour l'ordinaire, c'est tout au plus si elle se remplit à moitié. Il n'y a guère que les virtuoses déjà célèbres qui osent s'aventurer dans un plus vaste local. Joignez à cela qu'il est difficile pour un artiste étranger de trouver des camarades qui puissent leur prêter l'appui de leur talent; il est expressément interdit aux artistes de l'Opéra de concourir aux solennités de cette espèce; pour en combler le vide, on est obligé d'avoir recours au

récit de quelques morceaux de poésie, qui sont presque toujours les mêmes.

Dans ces derniers temps, nous avons d'abord entendu un certain Schrœder, pianiste dont les doigts courent avec beaucoup d'agilité sur le clavier, mais il y a absence complète d'inspiration ; nous comptons les virtuoses de cette force par douzaines. Mademoiselle Anna d'Ottenbourg nous a chanté de la musique italienne et de la musique allemande : elle a été médiocre dans l'une comme dans l'autre ; toutefois, Donizetti avait mieux inspiré son talent que Mozart ; il serait à désirer qu'on fût fondé à dire le contraire. Les époux Wartel, que vous connaissez, ont également donné un concert. Madame Wartel joue du piano ; son mari nous a chanté des Lieder de Schubert. M. Wartel a bien fait de choisir cette spécialité, dans laquelle il a montré beaucoup d'âme et de sensibilité ; néanmoins, cette sensibilité porte à faux par moment. La faute n'en est pas à M. Wartel, mais au texte français (1). Schubert est un compositeur consciencieux ; sa musique est entièrement liée au sens des paroles. MM. les traducteurs français, peut-être faute de connaissances suffisantes, n'y ont pas regardé de si près ; de sorte que parfois l'expression musicale est en désaccord avec le texte ; cela nous explique l'erreur de M. Wartel. Quant à madame, elle joint une grâce exquise à une grande prestesse d'exécution.

Dans ma prochaine lettre, je m'occuperai de M. Haumann, le célèbre violon, de M. Vieuxtemps, qui vient d'arriver, et de *Catarina Cornaro*, que l'on donne ce soir pour la première fois.

CHATEAUVIEUX.

Bordeaux, *le* 27 *novembre* 1842.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

C'est sous l'impression pénible d'un fait que je ne saurais qualifier, que je vous transmets aujourd'hui les nouvelles musicales de notre ville.

Depuis quelque temps, une rumeur sourde faisait pressentir que notre directeur des théâtres, homme connu d'ailleurs par une inhabileté et une maladresse proverbiales, allait commettre un de ces actes de vandalisme et de barbarie qui remplissent d'indignation tous les véritables amis de l'art ; mais les gens sensés refusaient d'ajouter foi à ces bruits, et ne pouvaient croire que tant de folie, de présomption et d'ignorance, présidassent aux destinées de la musique dans une ville qui se pique d'être une seconde capitale.

Enfin, monsieur, la rumeur s'est réalisée, et nous avons vu *la Reine de Chypre*, cette belle partition digne en tous points de la juste réputation de son auteur, exécutée sur notre grand théâtre de la façon la plus déplorable qui se puisse imaginer ; vous ne sauriez comprendre, messieurs les Parisiens, qui poussez les hauts cris lorsqu'on fait servir un décor dans deux pièces différentes, ce que c'est qu'un vieux décor de province, employé presque tous les jours depuis vingt ans au moins : c'est de la toile d'emballage usée, râpée, tachée, pleine de crevasses, sur laquelle quelques vestiges d'enluminure témoignent faiblement que la brosse du peintre y a passé : le célèbre salon nankin du Gymnase est un palais féerique des *Mille et une Nuits* en comparaison ; eh bien ! c'est au milieu de ces salles guenilles que *la Reine de Chypre*, composée en vue de toutes les splendeurs, de toutes les pompes de votre Grand-Opéra, a fait son apparition parmi nous.

Je ne vous parlerai pas des costumes des choristes et du corps de ballet (les premiers sujets s'habillent à leurs frais) ; figurez-vous, si vous voulez, le vestiaire des chiens savants, les oripeaux des saltimbanques des Champs-Élysées, et vous aurez une faible idée de la façon dont les Vénitiens et les Cypriotes de notre grand théâtre étaient affublés.

L'orchestre, mollement conduit par M. Schaffner, qui n'avait pas assez approfondi la savante partition d'Halévy, a été de tous points à la hauteur des décors et des costumes.

La pièce, ainsi dépourvue des conditions indispensables de mise en scène qui font sentir et comprendre au premier coup d'œil les intentions pompeuses du compositeur, ne pouvait obtenir tout le succès dont elle est digne que par une exécution éclatante des belles parties dramatiques qu'elle contient ; et, malheureusement, il n'en a pas été ainsi, car mademoiselle Lamy, chargée du rôle de Catarina, n'a su exprimer ni les beautés dramatiques, ni les beautés musicales de son personnage.

Flarbat est un baryton qui possède une belle voix, mais il ignore totalement l'art du chanteur, et vous devez comprendre qu'il n'a pas dû briller dans un rôle auquel Barolhet a imprimé le cachet de la perfection.

Notre premier ténor Valgalier a seul accompli d'une manière remarquable la tâche qui lui était imposée ; aussi toutes les parties de son rôle, surtout le beau duo du troisième acte, ont-elles été couvertes d'applaudissements.

Le public a vivement manifesté son indignation pour tant de lésinerie et d'incapacité, tout en faisant ses restrictions en faveur du compositeur, dont il n'a réellement pu juger l'œuvre ainsi défigurée, mais dont il connaît et sait apprécier, mieux que tout autre, les glorieux antécédents.

Italie, 22 *novembre* 1842.

Milan a en ce moment un succès qui fera époque : c'est la reprise de *Nabuchodonosor*, du maëstro Verdi, dont les cinquante représentations consécutives n'ont pas épuisé la vogue. L'ouvrage est d'un style large, austère souvent, parsemé de motifs heureux qui ont déterminé cette vogue. Le *Nabuchodonosor* est chanté par la de Giuli, qui a une grande voix que nous lui souhaitons de garder long-temps, ce qui nous paraît incompatible avec la fatigue qu'elle prend ; par Dérivis, aujourd'hui excellent chanteur italien, pour lequel cet ouvrage a été écrit, ainsi que la *Linda di Chamounix*, dont il est question en ce moment à Paris. Dérivis est à la tête des *bassi* italiens, et on ne saurait en donner de meilleures preuves que de dire qu'il va commencer sous peu sa *troisième* saison à la Scala, le premier théâtre d'outre-Alpes, en compagnie de la Frezzolini. Les progrès qu'a faits Dérivis comme chanteur sont immenses ; sa voix a beaucoup gagné, on sait qu'il était acteur fort distingué ; c'est donc aujourd'hui, ce qu'on peut déclarer formellement, un artiste de premier ordre, et l'Italie qui le sait lui adresse force engagements pour lier son avenir.

Ivanoff fait fureur à Florence ! Venise, qui l'a fort maltraité il y a deux ans, n'y comprend rien. Les publics et les artistes sont ainsi : *fiasco* ici, là *fanatismo*. Mme Dérancour, qui vient d'avoir de belles ovations aux grandes foires de Lugo et de Rovigo, part pour Naples : San-Carlo l'attend ; elle y obtiendra le succès qui la suit partout.

Moriani, qui était très fatigué de ses dernières saisons, s'est reposé tout l'été dans sa villa de Florence. Salvi aurait le même besoin, avant d'aller débuter à Paris l'an prochain.

A Varèse, théâtre fashionable situé au milieu des *villeggiature* des seigneurs milanais, mademoiselle Anna de Lagrange, fort connue dans les salons de Paris comme dilettante distinguée, et dont l'apparition sur la scène de la Renaissance fut remarquée, lors de la représentation de *la Duchesse de Guise* au bénéfice des Polonais, mademoiselle de Lagrange, disons-nous, qui depuis un an avait accompli à Milan de fortes études de chant, a débuté avec un plein succès. Elle a chanté *la Chiara di Rosemberg*, de Ricci, aux applaudissements de tous. C'est une belle entrée en carrière, et la charmante prima-donna a tout pour y persévérer glorieusement : figure, voix rare, intelligence, science musicale. Dans sa soirée à bénéfice, mademoiselle de Lagrange a chanté, puis touché du piano, talent qu'elle possède, comme on sait, à un haut degré. Tout présage que cette gracieuse artiste fera une carrière peu commune.

Les Vénitiens entendront cet hiver ce *Nabuchodonosor* si acclamé à Milan. Sa compagnie, qui ne satisfait pas entièrement les exigences du public, est pourtant formée de mesdames Loewe et Granchi, du ténor Borioni, et du basso Badiali. Il y aura un opéra nouveau de M. Ferrari.—A Vérone, Mlle Goldberg excellente cantatrice allemande, son jeune frère, qu'on a entendu l'hiver dernier dans quelques concerts de Paris, le ténor Milesi, l'un des meilleurs qui soient à présent, et Mario de Lavigne, jeune basse français dont les débuts depuis deux ans ont été si heureux. De Lavigne fait un grand pas, en paraissant sur l'importante scène de Vérone, dans une saison d'élite (carnaval),

---

(1) Il importe de faire observer que le texte français dont il s'agit ici est celui de M. Bélanger, et non celui de M. Emile Deschamps, seul traducteur qui ait su conserver une religieuse fidélité au texte, en la conciliant avec l'élégance et la grâce française.

où cette ville a toujours possédé les artistes les plus en renom : Moriani, la Ungher et Ronconi y étaient rassemblés à l'une des dernières saisons.

Une élève de Rubini, mademoiselle Isabella Trotter, a pleinement réussi dans les divers théâtres où elle s'est montrée, après s'être perfectionnée dans l'art du chant à Milan, sous le célèbre Lamperti. Tout récemment, dans le difficile rôle d'Antonina du *Belisario*, mademoiselle Trotter a eu un succès qui a véritablement fait sensation. On l'a rappelée six fois dans le cours de la soirée, et on sait pourtant si le public de Turin est difficile! Cette jeune *insulaire* a un bel avenir si elle continue ainsi.

La Scala aura cet hiver à la fois la Taglioni et la Cerrito. M. Mérelli est, dit-on, en procès avec la Guy-Stéphan, que le public de Bordeaux a retenue lorsqu'elle passait par cette ville, revenant de Londres en Italie. C'est aux Bordelais que l'*impresario* de la Scala devrait faire ce procès.

Robert-le-Diable, après avoir pleinement réussi à Trieste, à Padoue, à Venise, réussit en Dalmatie en ce moment. A Venise ç'a été une fureur. Le théâtre refusait plus de monde qu'il n'en recevait. Tous les journaux ont été unanimes pour constater la supériorité avec laquelle la Corini a joué et chanté le rôle d'Isabelle, rôle dont le style musical était peut-être le plus difficile à faire accepter aux parterres italiens. Mademoiselle Maria Corini est, comme on sait, une charmante élève du Conservatoire de Paris, fort connue dans les salons et dans les concerts de la Hollande sous son nom de Constance Janssens. Son domino italien de Corini n'a pu long-temps protéger l'incognito de sa réputation déjà retentissante. C'est une des jeunes cantatrices sur lesquelles les grandes scènes d'Italie ont les yeux. Ses succès de Trieste, Padoue, Venise, etc., dans *Beatrice di Tenda*, *la Marescialla d'Ancre*, etc., etc., lui ont déjà valu des succès peu communs. Venise a ratifié la réputation dont la Janssens-Corini était précédée avant de se faire entendre dans la ville des doges.

Il y a peu de temps un affreux accident est arrivé sur le théâtre de Livourne. Voici les faits. Le 1ᵉʳ octobre, un artiste contre-bassiste du nom de Gemminiani, voulant se faire connaître au public, résolut d'exécuter un morceau entre deux actes d'opéra. On avait une très faible opinion de son talent, aussi le public accourut-il en foule *per farne commedia*, pour en faire comédie, dit le journal italien (*Il Pirata*) qui rapporte le fait. Or, tandis que l'artiste jouait sur une seule corde le rondeau de *Lucia*, les rires, le tapage, couvrirent les sons de l'instrument. Le pauvre Gemminiani montrait une émotion extrême, et son agitation devint bientôt telle, qu'il perdit tout sang-froid et tout usage de ses moyens. Étant enfin arrivé à cette phrase musicale : *Tu delle gioje in seno, io della morte...* (tu as la joie au cœur et moi la mort...), il laissa tomber son instrument, et resta là un moment immobile, l'œil fixé sur ce parterre transporté d'une horrible gaieté... Il essaya bien de se remettre; il s'essuya le front, d'où coulait une sueur abondante; il mordit convulsivement son mouchoir... et pourtant cet affreux parterre continua ses cris, ses rires, ses moqueries. Alors le pauvre artiste tomba raide sur le parquet... On accourut des coulisses, on le porta dehors de ce pilori, on chercha à lui porter secours... mais vainement : *il était mort!*

Nous nous faisons un devoir de reproduire la note suivante, qui répond victorieusement à des attaques dont il est inutile de qualifier l'intention :

« Dans un article dirigé contre l'administration actuelle de l'Académie Royale de Musique, un journal de théâtre (*la France musicale*) a publié récemment une série de chiffres officiels, à l'aide desquels il entreprend de prouver que la direction actuelle dépense par année 400,000 fr. de moins que la direction précédente.

» S'il ne s'agissait que de critiques injustes ou de faux raisonnements, on laisserait au public le soin d'en faire justice; mais il s'agit de *faux chiffres*, et une pareille manœuvre mérite d'être signalée.

» Aux termes de cet article, la direction actuelle est accusée d'avoir fait, au détriment de l'art, une économie annuelle de 160,896 fr. sur le personnel du chant et de la danse.

» Puis, par analogie, on estime à 239,104 fr., au moins, l'économie faite sur la mise en scène; ce qui forme le total annoncé de 400,000 fr.

» La réponse de la direction sera extraite de son grand-livre, accompagnée de pièces comptables, soumises en tout temps à la vérification de l'autorité compétente.

» Pendant la dernière année de la direction précédente, le personnel du chant et de la danse a coûté . . . . 603,123 fr.

» Si donc, ainsi qu'on prétend le prouver par des chiffres, la direction actuelle avait diminué cette dépense de 160,896

» La dépense actuelle ne serait plus que de . . 442,327

» Or, dans les comptes de l'année théâtrale 1841-1842, le personnel du chant et de la danse figure pour 647,070

» Erreur du journaliste . . . . 204,843 fr.

» Quant aux frais de mise en scène, qu'on prétend réduits au moins de 239,109 fr. par an, la réponse ne sera pas moins simple. Entre le coût des six derniers ouvrages montés par la direction précédente, et celui des six premiers ouvrages montés par la direction actuelle, il n'y a qu'une différence de 24,054 fr., et ces 24,054 fr. ont été dépensés *en plus* par la direction actuelle.

» Donc, dans ses appréciations prétendues officielles des dépenses de la direction qu'il attaque, le donneur de chiffres ne s'est trompé que de 468,001 fr.!!! »

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, *les Huguenots*.

*** La représentation des *Huguenots* donnée dimanche dernier avait attiré une foule immense. La popularité de ce chef-d'œuvre augmente avec le temps.

*** Le début de Poultier à Bordeaux a été marqué par un grand succès. Il a chanté le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell* devant une assemblée considérable. Les deux morceaux dans lesquels il a produit le plus d'effet sont le duo du second acte avec Mathilde et l'air final : *Asile héréditaire*. Il va jouer successivement dans *la Juive*, *la Muette* et *la Favorite*.

*** Aujourd'hui, dimanche, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *Semiramide*, chantée par mesdames Grisi et Viardot-Garcia, MM. Tamburini, Mirate et Morelli.

*** Le Théâtre-Italien a repris jeudi dernier *Lucrezia Borgia*. Madame Brambilla a chanté le rôle du jeune prince avec une verve remarquable.

*** M. Caumartin, qui s'était embarqué à Rotterdam sur un bâtiment allant de cette ville au Havre, est arrivé à Paris, il y a peu de jours; après avoir embrassé sa mère et rassuré sa famille, il est reparti en poste pour Bruxelles, où il a dû se constituer prisonnier. On annonce que Mᵉ Plougoulm est parti avec lui, et se chargera de sa défense.

*** M. Spiker, bibliothécaire du roi de Prusse et propriétaire de la *Gazette de Haude et Spener*, vient de recevoir de S. M. le roi des Français la décoration de la Légion-d'Honneur.

*** Mendelsohn est arrivé à Leipzig, où il reprendra de nouveau la direction des grands concerts du Gewandhaus.

*** L'orchestre du théâtre impérial à Vienne, sous la direction de Nicolai, prépare deux grands concerts pour faire entendre *quatre symphonies nouvelles*. L'orchestre de Berlin doit donner cet hiver, sous la direction de M. Foubert, six soirées symphoniques pour faire entendre *six symphonies nouvelles*. Et la Société des concerts du Conservatoire de Paris, combien de symphonies nouvelles nous fera-t-elle entendre cet hiver?

*** Il paraît décidément que l'hymne populaire du peuple autrichien : *Que Dieu conserve l'empereur*, n'est pas de Haydn, mais de Zingarelli. La *Gazette musicale* de Vienne donne les mélodies des deux compositeurs, et nous les reproduirons dans notre prochain numéro.

*** Jusqu'ici, on *valsait* seulement à Berlin et à Vienne sur les motifs du fameux *Stabat Mater* de Rossini. On vient de publier à Londres des *quadrilles* sur les motifs de cet ouvrage. Décidément, Rossini a écrit le *Stabat Mater* pour favoriser les entrepreneurs de bals et de réjouissances publiques.

*** Mendelsohn, avant d'écrire un grand ouvrage pour l'Académie royale de Musique, se propose d'écrire un opéra allemand, dont M. Otto Prechtler lui a fourni le libretto.

*** L'ouverture du nouveau théâtre à Athènes se fera, dit-on, par l'opéra *Ajax*, musique de M. Manzaro, jeune compositeur grec. Le second ouvrage sera la tragédie d'*Antigone*, avec musique de Mendelssohn.

*** D'après un nouveau tarif des douanes en Norwège, chaque instrument de musique, de quelque nature qu'il soit, paiera

100 fr. de droit d'entrée. Il paraît que le gouvernement de ce pays aime peu la musique, car, n'ayant pas de fabricants d'instruments, ce droit exorbitant n'est certes pas établi pour protéger les fabriques de son pays; on assure que le roi de Suède a pris cette résolution, pour empêcher les Suédois de jouer de la flûte et du flageolet, instruments que l'on aime beaucoup, dit-on, dans ce pays, et dont un grand nombre sont introduits chaque année.

*** Mendelsohn, pendant un voyage qu'il fit l'été dernier en Suisse, visita une institution de jeunes aveugles, où plusieurs élèves, qui s'occupent de composition, désiraient connaître son jugement sur leurs productions. Le célèbre compositeur, après être resté plusieurs heures et avoir examiné beaucoup de morceaux, fit des compliments à plusieurs élèves, et, pour les récompenser de leurs efforts, se mit au piano et improvisa d'une manière si admirable, que tous ces jeunes gens fondirent en larmes.

*** INVENTIONS. — *Machine nouvelle.* — Depuis long-temps, les gens de bonne compagnie réclament la suppression des claqueurs à gages, dont la présence rend le parterre inabordable à tout spectateur qui vient au théâtre pour son argent; mais d'un autre côté, on ne saurait se dissimuler que l'habitude d'entendre applaudir est devenue un besoin auquel il est indispensable de pourvoir. On a souvent pensé à l'emploi d'une machine destinée à cet usage. Les Anglais viennent de l'inventer pour le service de leurs *meetings* et banquets parlementaires, afin de s'éviter la peine de crier ou d'applaudir, suivant la circonstance. Et non seulement la machine criera, applaudira, beuglera même dans l'occasion, mais encore elle parlera. Grâce à un mécanisme que Droz ne désavouerait pas, elle prononcera distinctement et sur le ton convenable, soit pianissimo, soit fortissimo : *once, twice, thrice, hurrah! hurrah!* ou bien *hip, hip, hurrah!* Le président du banquet, après avoir lancé son *speech*, aura la facilité de s'applaudir lui-même; tandis que l'assemblée restera bouche close; il lui suffira de lâcher la détente ou de tirer la ficelle. Rien de plus aisé que d'appliquer cette machine au service dramatique pour les bravos, les bis, les rappels, en y joignant une espèce de mortier à bombes pour les pluies de fleurs. Ainsi conditionnée, la machine fera le tour des deux mondes.

*** Le pianiste Lacombe poursuit à Metz le cours de ses brillants succès. Il vient d'y donner son cinquième concert, et l'enthousiasme du public va toujours croissant.

*** Nous avons constaté le beau succès obtenu par la reprise de *Zampa* de Hérold, et qui se soutient à merveille à l'Opéra-Comique, qui a heureusement abandonné le malheureux *Code Noir* de Clapisson, que l'on jouait toujours devant les banquettes. Tous les amateurs qui ne possèdent pas encore la belle partition de *Zampa* voudront se la procurer d'autant plus que l'on vient de publier une très jolie édition à très bon marché de ce bel ouvrage à.— C'est une des partitions que tout bon amateur de musique doit posséder dans sa bibliothèque.

*** On se rappelle l'issue du procès intenté par Rossini à M. Aulagnier, au sujet du fameux *Stabat Mater*, et après lequel le tribunal, en condamnant Troupenas aux dépens, donna main-levée de la saisie. M. Aulagnier vient, en conséquence, de mettre en vente les six morceaux du *Stabat Mater* qui faisaient partie de l'édition originale envoyée en Espagne en 1832, et qui ne font pas partie de la nouvelle partition publiée en 1841. Tous les amateurs voudront prendre connaissance de ces morceaux, jusqu'aujourd'hui inédits, et qui doivent piquer la curiosité de toutes les personnes qui possèdent déjà cet ouvrage.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 29 *novembre*. — Le Grand-Théâtre est fermé : le directeur, M. Siran, a offert sa démission qui a été acceptée. Sur la présentation qui lui a été faite par M. Cailhava, associé de M. Siran, le maire vient de désigner M. Duplan, ex-artiste dramatique et professeur de chant, pour le remplacer. Ce changement n'est pas encore approuvé par le ministre. Cependant, M. Duplan a signé un grand nombre d'engagements contractés par son prédécesseur, et est parti pour Paris, afin d'y compléter sa troupe. Lors de la retraite de M. Siran, M. Lafeuillade avait soumissionné la direction.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 3 *novembre*.— Le *Guitarrero* vient d'être donné pour une représentation à bénéfice, et d'obtenir un fort brillant succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, 16 *novembre*.— Madame Wartel, femme du chanteur de ce nom et pianiste fort distinguée, obtient ici de brillants succès. Après avoir donné, le 8, un premier concert, elle en a donné un second, le 15, au théâtre, sous le patronage de l'impératrice et au profit des orphelins. Elle y a exécuté une sonate de Beethoven avec un talent remarquable : aussi a-t-elle obtenu d'un auditoire où les bons juges ne manquaient pas, des applaudissements unanimes.

*** *Vienne*.— Le célèbre Staudigl (basse-taille) est rétabli de sa grave maladie, et reparaîtra incessamment dans la *Norma* de Bellini.

*** *Berlin*, 19 *novembre*. — Le gouvernement a abandonné le projet de créer un conservatoire de musique à Berlin; mais, en revanche, il se propose de fonder, dans la cathédrale de Cologne, une école destinée à l'enseignement de toutes les branches de la musique d'église. On prépare au théâtre royal du grand-opéra de notre capitale une grande solennité destinée à la célébration du centième anniversaire de l'inauguration de cette scène, qui a eu lieu le 7 décembre 1742.

*** *Munich*. — Chélard a écrit un opéra-comique en quatre actes, intitulé : *Guerre aux hommes* ou *Les Faux Saint-Simoniens* qui sera représenté ici incessamment.

*** *Cologne*.— On répète ici un Opéra nouveau : *Un Jour de Fiançailles*, musique de Tüchs, de Vienne.

*** *Londres*. — M. Kemble a quitté tout-à-coup la direction de Covent-Garden, et voilà qu'en pleine saison l'existence des acteurs se trouve compromise. Il a été question de se former en société sous la direction de Bunn; mais les exigences des propriétaires de la salle, qui ne veulent pas moins de 900 *francs* par soirée, ont fait reculer l'exécution de ce projet. Plusieurs conférences ont eu lieu : Benedict et Bartley, mandataires de la troupe, ont fait de nouvelles tentatives, et ils espèrent amener les propriétaires à ne recevoir que 500 fr. par soirée, au moins jusqu'à Noël. En conséquence, *Sémiramide* et *Masaniello* n'ont point été donnés.— La *Tempête*, de Shakspeare, a fait les frais de la semaine. — Bartley, au nom de ses camarades, a constaté son étonnement de ne pas trouver un shilling dans la caisse, quand il est de notoriété publique que la salle n'a pas désempli depuis plusieurs semaines.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Musique nouvelle publiée par les Éditeurs de Paris (1).

Méthodes.

I. LEE. Méthode complète, théorique et pratique pour le violoncelle. . . . . 24 »
— Abrégé de la méthode complète. . . . . 12 »

Ouvrages élémentaires.

CONCONE. Petit solfége à une et deux voix, net. . . 3 50

Piano.

MENDELSOHN. Op. 1er. Premier quatuor, pour piano, violon, alto et violoncelle. . . . . 15 »
— Op. 2. Deuxième quatuor . . . . . 15 »

Piano à quatre mains.

CZERNY. Op. 97. Variations brillantes sur Norma. . . 10 »
— Op. 716. Morceau de concert sur la Reine de Chypre. . . . . 12 »
— Op. 717. Grandes variations concertantes sur la Favorite. . . . . 12 »
DOEHLER. Op. 14. Deux fantaisies sur l'Elisir d'amore, chaque. 7 50
LECARPENTIER. Op. 62. Rondino sur un thème de Clapisson. . . . . 6 »
— Op. 63. Rondo espagnol. . . . . 6 »
LOUIS (W.) Op. 121. Petite fantaisie sur la chanson du roi d'Yvetot. 4 50
THALBERG (S.). Felice Donzella, romance de J. Dessauer, transcrite à 4 m. . . . . 6 »

Piano seul.

ADAM. Rondoletto sur la chanson du roi d'Yvetot. . . 5 »
— Ouverture du Roi d'Yvetot. . . . . 5 »
BENEDICT. Op. 34. Souvenir d'Ecosse, fantaisie. . . 7 50
CZERNY. Op. 711. Rondino sur la Favorite. . . . 6 »
— Op. 712. Rondino sur la Reine de Chypre. . . 6 »
DOEHLER. Op. 39. Tarentelle. . . . . 6 »
— Op. 41. Ballade. . . . . 6 »
DOEHLER. Op. 43. Fantaisie sur Maometto. . . . . 9 »
— Romance sans paroles. 3 75
HALL. Op. 11. Morceau de salon. 7 50
HERZ (H.). Op. 130. Fantaisie sur Sémiramis. . . . 9 »
— Quatre rondos mignons, très faciles, chaque. . . 4 50
LISZT. Tarentelle. . . . . 5 »
MAZARNAU. Op. 21. Fantaisie. . . . . 6 »
— Op. 22. Une idée fixe, nocturne. 4 50
ROSENHAIN. Trois esquisses musicales.
N° 1. Il Bravo. . . . . 6 »
N° 2. Betly. . . . . 6 »
N° 3. Beatrice. . . . . 6 »
SCHUBERT (C.). Op. 54. Deuxième bagatelle, Thème de Beethoven. . . . . 5 »
THOMAS (A.) Ouverture du Guerillero. . . . . 6 »
THALBERG (S). Romance sans paroles. 4 50
— Felice Donzella, romance de J. Dessauer, transcrite. 5 »

Musique vocale.

Six morceaux inédits du *Stabat Mater*, dédié par *Rossini* à son Ex. Fernandez Vareua.
N° 1. Cujus animam, *air* T. . . . . 3 »
N° 2. O quam tristis, *duettino* S. C. . . . 3 50
N° 3. Quæ mærebat, *air* B. . . . . 3 »
N° 4. Qui est homo, *Terzetto*, S. T. C. . . 4 50
N° 5. Vidit suum, *air* S. 3 50
N° 6. Eia mater, *dueti no* T. B. 3 75
Réunis avec fac simile de l'écriture de Rossini. . . 10 »
GASTALDI. Au Camp, *chœur* à 4 voix.
Si les méchants ont pu, seigneur, *chœur*.
Grâce, grâce, seigneur, *prière* en chœur.
Oh! quel dévouement, *duo*.
Etre infini, source de vie, *air* B.
Voici l'instant propice, *air* S.
Chantons, célébrons, *chœur* avec solo; ensemble. 7 50
VITAL. Litanies de la Vierge, solo avec chœur. . . . 2 50

(*) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

En vente, chez J. MEISSONNIER, éditeur, 22, rue Dauphine.

REPRISE DE

ZAMPA,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES.

MUSIQUE DE F. HÉROLD.

CATALOGUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

- Ouverture. . . . . 5 »
- N° 1. Cavatine chantée par Mme ROSSI : A ce bonheur suprême. 3 75
- 2. Couplets chantés par M. AIMON : Mes bons amis, partagez. . . . . 2 »
- 3. Ballade chantée par Mme ROSSI : D'une haute naissance. 2 50
- 4. Quatuor chanté par Mmes ROSSI et PRÉVOST, MM. MASSET et SAINTE-FOY : La voilà, que mon âme est émue 7 50
- 5. Couplets chantés par M. MASSET : Que la vague écumante. 2 »
- 6. Couplets Chantés par M. MASSET : Au plaisir, à la folie. . . . 2 »
- 7. Prière à 3 voix : Aux pieds de la madone 2 50
- 8. Air chanté par M. MASSET : Toi, dont la grâce séduisante 4 50
- 9. Duo chanté par Mme PRÉVOST et M. RICQUIER : Juste ciel ! Ah ! grand Dieu ! . . . . 5 »
- 10. Duo par Mme ROSSI et M. AIMON : Pourquoi vous troubler à ma vue? . . . . 3 »
- 11. Ronde chantée par M. MASSET : Douce jouvencelle. . . . . 2 »
- 12. Barcarolle chantée par Mme ROSSI et M. EMON : Où vas-tu? . . . 2 50
- 13. Cavatine chantée par M. MASSET : Pourquoi trembler? . . . 2 50
- 14. Duo par Mme ROSSI et M. MASSET : D'où vient cette frayeur subite? 4 50

Morceaux de piano sur cet opéra, par MM. Adam, Chaulieu, Czerny, Doehler, Duvernoy, Hérold, Herz, Hünten, Lemoine.

QUADRILLES DE MM. J.-B. TOLBECQUE ET HENRI LEMOINE.

PARTITION EN PETIT FORMAT, NET, 10 FRANCS.

HENRI HERZ.

- Op. 129 Air montagnard varié à quatre mains. 7 50
- Op. 130. Grande fantaisie sur la Sémiramis. . . . . . 9 »

TH. DOEHLER.

- Op. 43. Grande fantaisie sur Maometto. . . . . 9 »
- Op. 37. Grande fantaisie sur Guido et Ginevra. . . . 9 »

F. HUNTEN.

- Op. 110. Les Bords du Rhin, grande valse brillante. . . 6 »

Quadrilles sur l'opéra : **Le Roi d'Yvetot**, **d'Ad. Adam**, par **Musard**, **Tolbecque** et **Le Carpentier.**

MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

ŒUVRES DE F. CHOPIN.

- Op. 1. Rondo. . . . . . . 6 »
  - Le même à 4 mains. . . 7 50
- 2. La ci darem la mano, thème de Mozart, varié pour le piano seul. . . . . 9 »
  - Avec orchestre. . . . 18 »
- 3. Polonaise brillante pour piano et violoncelle. . . 7 50
  - La même Polonaise, pour piano seul. . . . . 6 »
- 6. 5 Mazurkas, à la Cte Plater. 5 »
- 7. 4 Mazurkas, à M. Johns. . 5 »
- 8. Trio pour piano, violon et violoncelle. . . . . . 12 »
- 9. 3 Nocturnes, à Mme Camille Pleyel. . . . . . . 6 »
- 10. Etudes, 1er livre. . . . 18 »
- 11. 1er Concerto, le piano seul. 12 »
  - Avec orchestre. 24 »
- 12. Variations brillantes sur Ludovic. . . . . . . 6 »
- 13. Fantaisie sur des airs polonais. 7 50
- Op. 14. Grand Rondo de concert, le piano seul. . . . . 9 »
  - Avec orchestre. . . . . 18 »
- 15. 3 Nocturnes, à F. Hiller. . 6 »
- 16. Rondo. 7 50
- 17. 4 Mazurkas, à Mme Freppa. 6 »
- 18. Grande valse brillante en *mi* bémol. . . . . . 6 »
  - La même valse, à quatre mains. 7 50
- 20. Ier Scherzo. 7 50
- 21. IIe Concerto, le piano seul. 12 »
  - Avec orchestre. . . . 24 »
- 22. Grande polonaise, piano seul. 9 »
  - Avec orchestre. . . . 18 »
- 23. Ballade. 7 50
- 24. 4 Mazurkas, au Cte Perthuis. 7 50
- 26. Deux Polonaises. 7 50
- 27. 2 Nocturnes, à Mme la comtesse d'Appony. . . . 6 »
- 29. Impromptu. . . . . . . 6 »
- 30. 4 Mazurkas, à la princesse de Wurtemberg. . . . 7 50
- Op. 31. IIe Scherzo. 7 50
- 32. 2 Nocturnes, à Mme la baronne de Billing. . . . 6 »
- 33. 4 Mazurkas, à Mme la comtesse Mostowska. . . . 7 50
- 34. 3 Valses brillantes. N. 1, en *la* bémol. N. 2, en *la* mineur. N. 3, en *fa*. Chaque. . . . . . 6 »
- 44 Polonaise. 7 50
- 45. Prélude. . . . . 6 »
- 46. Allegro de concert. . . . 7 50
- 47. IIIe Ballade. 7 50
- 48. XIIIe Nocturne, à Mlle Laure Duperré. . . . . 6 »
- 48 *bis*. XIVe Nocturne. Id. . 6 »
- 49. Fantaisie brillante. . . . 7 50
- 50. 3 Mazurkas. . . . . . 6 »
- Grand Duo sur Robert-le-Diable, à 4 mains. . . . 9 »
- Le même pour piano et violoncelle (avec Franchomme). 9 »

ŒUVRES DE S. THALBERG.

- Op. 1. Mélange sur Euriante. . . 7 50
- 4. 12 Caprices en forme de valses. . . . . 6 »
- 5. Adagio et Rondo de concert. 7 50
  - Le même à 4 mains. . . 9 »
- 6. Fantaisie brillante sur Robert-le-Diable. . . . 9 »
  - Le même à 4 mains . . . 9 »
- 9. Fantaisie sur la Straniera. . 7 50
  - Le même à 4 mains . . . 9 »
- Op. 10. Fantaisie sur I Capuleti ed I Montecchi. 7 50
  - La même à 4 mains. . . . 9 »
- Op. 14. Fantaisie sur Don Juan. . 7 50
  - Le même à 4 mains . . . 9 »
- 20. Fantaisie sur les Huguenots. . . . . 9 »
  - Le même à 4 mains . . . 9 »
- — 6 Romances sans paroles. . 6 »
- Op 31. Scherzo. 7 50
  - Le même à 4 mains. . . 9 »
- Op. 36. Étude en *la* . . . . . 6 »
- Op. 36. La même étude, à quatre mains 7 50
- Moïse, mi manca la voce. . 4 50
- Le même à 4 mains. . . 6 »
- Op. 40. Fantaisie : Donna del Lago. 9 »
  - Le même à 4 mains. . . 9 »
- — La Romanesca, air de danse du XVIe siècle, transcrit. 4 50
  - Le même à 4 mains. . 6 »
- Op. 43. Grand duo pour piano et violon, sur les Huguen. (avec de Beriot). 9 »
  - Pour piano et violoncelle .
  - Le même pour piano seul. . 9 »
  - Le même à 4 mains. . . 9 »
- — 43 *bis*. Romance sans paroles. . 4 50
- — Felice Donzella de J. Dessauer, tr. 6 »
  - Le même transcrite à 4 m. 5 »

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** **1842. — N° 50.**

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :

30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU;

chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 11 décembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.

2. 12 Morceaux de piano composés par MM CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;

3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;

4. Des Portraits d'artistes célèbres;

5. Des Fac simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

SOMMAIRE. Ludwig ou l'Élève de Weber (suite et fin); par H. BLANCHARD. — Conservatoire de musique et de déclamation : Distribution des prix. — Revue critique : Grande fantaisie de Doehler; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

MM. les Abonnés à l'année de Paris, recevront :

le 25 décembre,

PORTRAITS DES PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, E. Wolff, et Thalberg.

le 15 janvier,

ALBUM DE CHANT.

LUDWIG

ou

L'ÉLÈVE DE WEBER.

(Suite et fin.)

II.

Quand Ludwig apprit par sa mère que son maître chéri, admiré, que son ami l'avait quitté, qu'il renonçait à la musique, il s'écria : « Allons donc ! c'est impossible !... » Et à ces mots de sa mère : « Oh ! si, mon ami, c'est bien vrai, » il fut saisi d'un tremblement nerveux et fébrile qui dura plus d'une heure ; puis à cet état succéda une atonie complète ; puis, aux quelques mots entrecoupés des larmes que sa mère lui dit pour le calmer, vinrent se mêler ses pleurs ; et puis il s'assit morne et pensif devant son piano. Après être resté quelques instants ainsi, ses regards rencontrèrent le papier sur lequel Weber avait écrit le mot *adieu*. Ce mot, tracé par hasard sans doute au-dessus d'un *la* suivi d'un *sol* dièze, dans les lignes, frappait depuis quelques instants les regards de Ludwig ; et en lisant musicalement ce mot comme il était écrit, c'est-à-dire en en soupirant la mélodie avec une indicible expression, il porta rapidement ses mains sur le clavier, et attaqua l'accord parfait de *la* mineur suivi de l'accord de septième diminuée sur le *sol* dièze ; et de ce début douloureusement harmonique naquit une élégie improvisée tout empreinte de mélodies suaves,

d'une douce mélancolie contrastée d'impétueux regrets, de pathétiques exclamations sur ce mot *adieu!* et quand il eut fini ce poëme d'amitié, sa mère, qui l'avait écouté toute charmée quoiqu'en pleurant, lui dit : — Eh quoi, Ludwig, tu n'écris pas ce beau morceau de musique? — Pourquoi faire, puisqu'il ne peut l'entendre, qu'il est parti, qu'il renonce à la musique?... — Mais tu pourrais en tirer quelque parti... — Impossible, ma mère, il faudrait aller vanter cela à quelque éditeur qui n'y comprendrait rien. Tiens, voilà ce qu'il leur faudrait. Et se livrant à la fougue de son imagination, souriant convulsivement et de dépit, ses doigts capricieux enfantent des mélodies étranges, des valses animées en mille rhythmes différents, qui semblaient être une prévision des charmantes choses que plus tard devaient nous faire entendre Strauss et Lanner. Au reste, il n'écrivait pas plus les petites choses que les choses grandes et inspirées, soit qu'il fût dominé par un profond découragement, soit qu'il y eût dans son organisation une lacune, une infirmité qui l'empêchât de se montrer un homme supérieur par la manifestation écrite de sa pensée. On ne pouvait cependant lui faire ce reproche qu'on jette si libéralement aux artistes, d'être paresseux; car ce n'était, ainsi que nous l'avons déjà dit, que brisé de fatigue et tout pantelant de ses improvisations qu'il quittait le piano auquel il aurait fait dire ses nombreuses inspirations toutes les nuits, si sa mère ne l'eût arraché à ce travail pénible, inutile, mais qui lui était cher. Bientôt il fallut vendre, pour vivre, ce confident de toutes ses pensées, cet intermédiaire entre lui et son maître absent, dernier lien d'amitié. Ce lien rompu ne suspendit point les rêveries musicales de Ludwig. Après l'insipide travail de plume dont nous avons déjà parlé, ces copies d'actes judiciaires auxquels il était obligé de consacrer toute sa journée, il revenait dans sa modeste habitation; et quand le repas du soir était fini, et que sa mère souffrante était allée chercher un peu de repos, ses doigts se promenaient involontairement sur le bord de la table comme sur le clavier d'un de ces pianos de silence, dont on a eu depuis la bizarre idée de faire un moyen mécanique d'étudier cet instrument. Ludwig, semblable à ce peintre qu'Hoffmann le fantastique nous montre en admiration devant la toile blanche et vierge de toutes couleurs d'un tableau qu'il croit avoir peint, dont il montre, décrit, vante aux spectateurs étonnés la composition, la richesse de tons, la pensée hardie qu'il voit, lui, avec les yeux de sa pensée, Ludwig illuminé, plongé dans la même illusion que ce peintre, s'imagine aussi sentir les touches du piano s'affaisser sous ses doigts, entendre les sons résonner, les idées abonder, se presser en foule, et dire ses regrets, son espoir, sa douleur et sa joie; car il célèbre dans un hymne pompeux le retour de son maître, de son ami, de son frère. Riez, riez des hallucinations naïves et touchantes de ce pauvre fou, monomanes d'industrie, de places, de rubans et d'égoïsme! Est-il rien de plus étrange, en effet, pour ces temps-ci, qu'un jeune homme qui porte le désintéressement, l'amitié, le dévouement de son art jusqu'à la folie? Pour lui, Weber absent, Weber qu'il ne voyait pas, mais dont il entendait prononcer le nom partout, était comme un dieu. A ce moment, il est vrai, *le Fréyschütz* et le nom de son auteur faisaient retentir toutes les trompettes de la renommée; car ce nouveau Mozart, obsédé par son génie musical, était rentré dans la carrière; il avait fait aussi son *Don Juan*, son chef-d'œuvre, cette musique de l'autre monde, cette musique dictée par la statue du commandeur, par Manfred, ou plutôt par l'archange rebelle de Milton. Le nom de Weber était devenu rapidement populaire en Allemagne, en France, en Europe, à ce point que le grand Beethoven en était jaloux. L'élève de Weber, et son égal peut-être, mais génie incomplet en ce qu'il lui manquait la patience qui vous donne la force de tout braver pour se produire, Ludwig jouissait des triomphes de son maître, de son ami, comme s'ils eussent été les siens propres. Découragé par le malheur, croyant pour trouver un appui dans la foi, mystique de cœur et d'esprit, aimant le son des orgues pompeuses, il obtint la permission de s'exercer sur le bel instrument qui est dans l'église catholique de Dresde, pendant qu'on n'y célébrait aucun service. Là, dans ce temple, après que ses regards se sont arrêtés long-temps sur une admirable peinture représentant le fils de Dieu crucifié, il monte à l'orgue, et ses doigts traduisent en drame musical plein de passion, mais intime, solitaire et pour lui-même, cette passion divine dont il vient de se pénétrer, de s'inspirer. C'est sa manière de prier pour sa mère, qui est malade et alitée depuis plusieurs jours.

III.

Par une triste et froide soirée d'automne, le 10 octobre, Ludwig rentrait chez lui; il rencontre sur le seuil de la porte le médecin qui visitait ordinairement sa mère, et qui lui dit, avec cette impassibilité que vous fait acquérir le spectacle incessant des souffrances de vos semblables : Votre mère vient de succomber par suite d'une dilatation du cœur, attaqué depuis long-temps d'un anévrisme passif. Ludwig, sans répondre à ce mathématicien des causes mortelles, qui éprouvait plus de satisfaction de dire pourquoi et comment le *sujet* avait cessé de vivre, que de pitié pour le pauvre jeune homme qu'il frappait cruellement, Ludwig le quitte aussitôt, s'élance dans l'escalier, et court rapidement vers sa mère qu'il trouve morte en effet.

— Laissez-moi, laissez-moi seul avec elle, dit-il à deux bonnes voisines qui étaient venues donner quelques soins à la mère de Ludwig pendant sa maladie. Ces pauvres femmes n'osèrent pas résister au ton impérieux avec lequel il leur parla, et s'éloignèrent. Il resta plus d'une heure accablé sous le poids de sa douleur; puis il se mit à marcher dans la chambre avec beaucoup d'action; et puis son regard fixé avec stupeur sur le visage de celle qui l'aimait tant, il semblait épier un mouvement, un sourire, ne pouvant pas croire que ce calme dût être éternel. Après ces alternatives de douleur stupide et d'agitation sans but, ce pauvre jeune homme, au cœur si profondément impressionnable, à la pensée si ardente et si active, prit un crayon et traça sur quelques morceaux de papier, qui avaient servi au médecin pour écrire ses vaines et inutiles ordonnances, ces mots que nous tenons d'un de ses amis, et qui sont peut-être la seule manifestation écrite d'un esprit pur, élevé, d'un cœur sensible, si ce n'est l'expression d'un esprit cultivé ou prétentieusement littéraire.

«.... Oui, je veux m'environner, m'accabler des émotions déchirantes, des souvenirs poignants, des moments affreux que je viens de passer. Quelle nuit!... j'ai tout perdu, tout! Ma pauvre mère, comme te voilà calme sur ce lit!... Je te serre la main, elle est froide; je presse

» tes pieds, ils sont froids... Mes lèvres se posent sur ta » joue, ta joue me glace. Tu n'es cependant pas défi» gurée par la mort : c'est toujours cette peau douce et » fine que l'âge n'avait pas altérée. — Neuf heures déjà. » — Je ne puis me persuader que tu sois là sans mouve» ment... Que mes yeux sont brûlants! J'ai cependant » bien pleuré depuis deux heures... Et dire que je ne t'ai » pas vue mourir, et qu'il y a si peu de temps que tu » parlais, que tu pensais à moi, que tu comptais me revoir » bientôt!... Quoi! pas un mouvement!

» En cherchant à m'étourdir en marchant dans la » chambre, le frottement de la doublure en soie de ma » redingote sur mon pantalon imite quelqu'un qui se re» mue dans son lit, je vais rapidement vers ce lit... Je » vois mon erreur. Elle recommence deux ou trois fois, » et je crois toujours voir remuer dans ce lit. — J'aime » à t'embrasser, à t'embrasser encore! Je mets la main » sur ton cœur; au même instant le jappement d'un » chien dans l'escalier me fait éprouver une terrible com» motion. — Trois fois l'idée de te rejoindre me prend... » Qui donc m'en empêche?... les moyens d'exécution. » Tout est bien fini pour moi cependant. Plus d'affec» tion réelle, profonde, impérissable... Impérissable! » mot de la faiblesse humaine.

» Que je te regarde encore... toujours. J'aime à sa» vourer ainsi la douleur de te voir, de te voir morte!... » car j'ai si peu de temps à te garder : demain la terre » avare te couvrira... O mère si bonne, comme tu m'ai» mais! Et moi, comme je t'ai mal prouvé ma reconnais» sance, mon attachement... Non je n'ai pas été assez » doux, assez prévenant envers toi. Que de regrets!... » Tu me disais hier ces mots, ces mots qui retentis» sent encore dans le fond de mon cœur : Allons, Henri, » ne sois pas triste ainsi, ne gronde pas; les seuls mo» ments que je passe agréablement sont ceux où je te » vois... O malheur, malheur! Eh bien j'aime à m'en » nourrir de ce malheur en t'embrassant. — Tu es » moins défigurée que lorsque tu souffrais. — Une heure » du matin sonne. Je baise ton front, je te tiens dans » mes bras, comme tu tenais mon père dans les tiens, » lorsque, ainsi que tu me l'as raconté si souvent, blessé » mortellement sur le pont de Dresde, souillé de sang, » tu cherchais à le ranimer. Tout fut inutile... comme » à présent. Et lorsque plus tard je te quittai, vou» lant essayer aussi, moi, de cette vie sociale, de ce » commerce des hommes, si dur, si humiliant; dégoûté » des transactions honteuses qu'il fallait faire, des bas» sesses auxquelles il fallait se plier, je voulus mourir : » j'en allais finir avec la vie... Une lettre de toi, lettre » bonne et touchante, vint arrêter ma résolution. — La dou» leur et le sommeil m'accablent. Allons, je vais passer le » reste de la nuit près de toi, sur cette chaise. — Quel » sommeil!... Ah! les rêves les plus affreux n'approche» ront jamais de la cruelle réalité sur laquelle ici mes yeux » se brûlent, se mouillent et se dessèchent de nouveau! » — Au milieu de ce désordre, quelle multiplicité, quelle » richesse d'idées viennent m'assaillir! Il me semble que » je suis ivre. On ne peut pas toujours pleurer, je le » sens, non; mes pleurs s'arrêtent tout-à-coup, et mes » yeux sont secs. Je crois que je viens de dormir un peu, » et c'est en sortant de cette pénible somnolence que la » pensée d'écrire sous de telles inspirations m'est venue » vingt fois. Honteux d'enregistrer ainsi ma douleur en » la décrivant, je rejette cette idée... et je cède cepen» dant à cette triste et douce tentation. — Bizarre natur» humaine! Pendant mon infernale insomnie je sui » poursuivi par des mélodies étranges, fantastiques... — » Il est cinq heures du matin, j'ouvre la fenêtre. Le vent » froid vient rafraîchir mes yeux auxquels je sens » comme un feu ardent. Que les heures sont lentes! » Qu'une nuit de douleur est longue! Je marche, je » marche dans la chambre; je reviens près de son lit : » aux premières lueurs du jour, je rouvre les yeux de » ma pauvre mère pour considérer une dernière fois son » regard éteint, et les lui ferme pour toujours. Je soulève » ce bras déjà roidi; je cherche à redonner le mouve» ment à ces doigts qui résistent, et tout cela retombe » inanimé sur le lit. — Je sors et vaque aux préparatifs » de notre séparation éternelle. — On vient ensevelir ma » mère, et j'aide à ces cruelles fonctions. Avant qu'on ne » couvre la figure, je l'embrasse encore. Le linceul fu» nèbre la cache déjà à mes regards; on recouvre la » bière avec les deux ais qu'on a mis forcément et assu» jettis imparfaitement par des clous. A ce moment, ce » couvercle se détachant semble être repoussé avec force » en dedans. Ce bruit affreux me pénètre en même temps » d'horreur et d'espoir; mais je vois bientôt l'effe » naturel de cette commotion, et je retombe aussi-t » tôt dans ma douleur concentrée, immense et sans con» solation. » Là se termine ce vrai et bizarre monologue, cette singulière analyse d'une douleur filiale sans égale, cette affreuse dissection d'un cœur en proie aux tortures de la vie, aux affres de la mort.

IV.

Ludwig donna tout ce qu'il possédait d'argent à l'église de Dresde pour qu'on fît un beau service à sa mère, en suppliant le curé de lui laisser toucher l'orgue pendant la cérémonie. Il y avait quelque chose de si pénétré, de si noble dans sa douleur et dans sa prière que le prélat y consentit. Détaché des affections de la vie, son imagination s'exalta en écoutant la terrible *prose* des morts. Mariant les sons majestueux de l'orgue au cantique primitif, il l'oublie bientôt pour se livrer à son génie. Il peint les plus profondes douleurs de son âme; il s'ouvre le ciel pour y voir entrer sa mère; il adresse à Dieu une prière d'une mélodie et d'une harmonie telles que les hommes n'en ont point encore entendu. Oubliant la régularité du culte, la mesure de la messe, il parle à Dieu par l'organe de son art; il le prie, lui recommande sa mère en sublimes accents : il s'interrompt et recommence sans se préoccuper de la terrestre cérémonie. Des mots inarticulés se mêlent à ses sanglots, à ses larmes tombant sur le clavier. Les prêtres, l'auditoire, captivés par cette admirable improvisation, oublient que l'office est fini, et sous le charme, ils écoutent. Cependant les sons de l'orgue s'éteignent peu à peu. Pris d'un éblouissement, d'une crispation nerveuse et d'une faiblesse de cœur, Ludwig sent à peine les touches sous ses doigts et dit : Ma mère!... je vais... te revoir... O mon Dieu!... ne... nous... séparez pas... Quelle splendeur... harmo...

Comme on ne l'entendait plus, on l'envoya chercher pour accompagner sa mère à sa dernière demeure, où il avait témoigné le désir de la conduire; on le trouva privé de sentiment, penché sur l'instrument qui avait trop bien interprété sa douleur pour qu'il pût y résister; il était mort, tué d'un excès d'amour pour sa mère et son art;

et cela au moment où tombait aussi, jeune encore, son maître et son ami, l'auteur du *Freyschutz*. Deux cygnes avaient fait entendre leurs derniers chants divins à ce terrestre monde musical.

Henri BLANCHARD.

Conservatoire de musique et de déclamation.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Cette année encore, la séance s'est ouverte par un discours de M. Kératry, vice-président de la commission spéciale des théâtres royaux, dont les autres membres présents étaient MM. Edmond Blanc, Pèdre Lacaze, Vitet, Armand Bertin et Dhenneville. L'honorable pair a salué du tribut de ses regrets les illustres mémoires de Cherubini, de Baillot, enlevés à quelques mois de distance; il a parlé de la retraite des anciens professeurs, MM. Adam, Dauprat, Dourlen, Henri, et de l'arrivée des professeurs nouveaux, MM. Duprez, Manuel Garcia, Gallay, madame Farrenc, et enfin mademoiselle Mars, qui pour donner d'utiles leçons n'aura besoin, a-t-il dit, que de « s'interroger et de se souvenir d'elle-même. »

M. Kératry a ensuite touché quelques mots du vœu que la commission a émis pour que l'institution du Conservatoire vienne en aide aux jeunes compositeurs qui cherchent à se faire connaître, et pour qu'un ouvrage nouveau y soit représenté tous les trois mois. Cette idée offre sans doute quelques difficultés d'exécution; mais avant de les déclarer invincibles, il faut tenter l'épreuve et tâcher sérieusement d'en venir à bout. L'avenir seul nous apprendra ce qu'il peut en résulter d'avantages pour les jeunes musiciens et pour le Conservatoire. En outre, M. Kératry a annoncé que la commission s'occupait d'un projet d'établissement de pensions de retraite pour les artistes dramatiques, projet dont l'honneur revient à M. Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique.

Voilà tout ce que la commission pouvait et devait dire de ses travaux par l'organe de son vice-président. La distribution solennelle des prix du Conservatoire est la seule circonstance où ses attributions lui permettent d'entrer en rapport direct avec le public; et encore, dans cette circonstance ne lui est-il pas loisible de s'expliquer sur les reproches qu'une critique injuste et passionnée ne lui épargne pas. Il est si facile et si doux d'attaquer des gens qui ne peuvent se défendre! Il est si commode et si ingénieux de forger des griefs et d'en rejeter la responsabilité sur un corps qui n'est pas en position de démontrer que, les griefs étant faux, la responsabilité est vaine! Il y a une phrase banale à l'usage de certains journalistes qui s'épuisent en diatribes contre certains théâtres, et cette phrase, la voici: « Mais que fait » donc la commission? à quoi donc songe-t-elle? » Il est vrai que la commission n'a pas encore jugé nécessaire de notifier à ces messieurs le sujet de ses délibérations, ni de les inviter à ses séances. C'est une amélioration que le temps pourra introduire. En attendant, puissent tous les aristarques dramatiques et lyriques être aussi bien pénétrés de leurs devoirs que la commission paraît l'être des siens! Ne leur demandons pas que, à son exemple, ils ne jugent jamais qu'en connaissance de cause, et ne condamnent jamais sans entendre: ce serait pousser l'exigence trop loin. « Le sublime du nouvelliste, disait La Bruyère, est » le raisonnement creux sur la politique. » Nous avons de nos jours un sublime de plus, c'est le raisonnement creux sur l'administration des théâtres.

Au discours a succédé la distribution des prix, et à cette distribution un exercice mêlé de musique instrumentale et vocale, de comédie et de tragédie, de grand opéra et d'opéra-comique. Nous ne rappellerons pas ici les noms de tous les lauréats, que nous avons déjà enregistrés en parlant des concours. Plusieurs d'entre eux reparaissaient dans l'exercice, et venaient avec des chances diverses soumettre à la sanction d'un nombreux auditoire les talents que le jury avait couronnés. Une ouverture, composée par M. Garandé, second grand prix de l'Institut, servait d'introduction au concert. Ce n'est pas précisément par la fraîcheur et l'originalité des idées que brille ce morceau, d'ailleurs écrit suivant toutes les règles de l'art; mais, on ne le sait que trop, l'invention n'est pas en général la qualité distinctive des débutants. Ce que les jeunes gens trouvent d'abord, c'est le connu, c'est le vieux, et ils ont besoin de vieillir eux-mêmes pour arriver à enfanter du neuf: de là pour eux l'indispensable nécessité de travailler beaucoup, de saisir toutes les occasions, de se produire, et pour les hommes qui s'intéressent à leur avenir, de leur ouvrir la carrière aussi large que possible.

Un admirable quintette de Beethoven pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, réunissait dans un même cadre cinq jeunes artistes également remarquables chacun dans leur genre, mademoiselle Leplanquais, MM. Grigny, Soler, Cugnot et Verrouss.

MM. Dancla et Maurin, qui avaient obtenu le premier et le second prix de violon, tous deux élèves de Baillot, ne pouvaient faire mieux que d'exécuter une symphonie concertante de leur illustre maître. Ce touchant hommage a été senti par l'auditoire, et la pensée n'en a pas été moins applaudie que la manière vraiment supérieure dont les deux élèves l'ont rendue.

Le jeune Altès a joué sur la flûte le huitième concerto de Tulou, morceau charmant, marqué au cachet de la facilité, de la grâce et de l'élégance. Nous ne croyons pas que jamais le professeur ait rencontré d'élève plus digne de lui que cet enfant, qui est déjà un grand artiste.

Moins heureuses et plus émues que les instrumentistes, les deux cantatrices, mesdemoiselles Osselin et Vauchelet, sont restées au-dessous d'elles-mêmes: le public n'a pu les estimer à leur valeur. Mademoiselle Osselin, qui chantait un air de la *Somnambule*, en a trop ralenti le mouvement, et la frayeur extrême qui agissait sur elle, nuisait à la justesse de ses intonations. Mademoiselle Vauchelet, dont la voix est fort belle, ne possède pas encore assez d'agilité pour se tirer victorieusement d'un air tel que celui du *Siége de Corinthe*, écrit pour le gosier singulièrement flexible de madame Damoreau.

La tragédie avait pour interprètes M. Raudoux et mademoiselle Langers hausen dans le premier acte de *Cinna;* la comédie M. Got et mademoiselle Bonval dans la fameuse scène de *Démocrite amoureux*. Ces quatre élèves donnent des espérances: ils ont tous ce qu'on appelle le physique de leur emploi, et dès à présent ils pourraient tenir leur place au théâtre. La scène de Regnard a fait beaucoup rire: M. Got est doué d'une physionomie, d'un regard, d'une voix naturellement comique: avec du

temps et du travail il doit approcher de Monrose et de Samson.

Mademoiselle Sarah Félix, la sœur de notre Rachel, a redit le quatrième acte de la *Favorite* avec beaucoup d'âme et de passion : elle l'a joué en actrice habile, et Raguenot, de l'Académie royale de musique, l'a fort bien secondée.

Dans le second acte du *Barbier de Séville*, mademoiselle Lavoye s'est signalée aussi comme cantatrice et actrice. Il est impossible de mettre dans son chant, dans son jeu plus d'aplomb, de finesse et de talent acquis que ne l'a fait cette jeune personne. MM. Giraud, Chaix, Garcin, Brunet, Lafage, mademoiselle Muller se sont distingués à côté d'elle. Les chœurs ont rempli leur devoir, et le finale a été dit avec un plein succès.

Notez que tous ces fragments d'opéra, comme ceux de tragédie et de comédie, se jouaient en costume, à la lumière des lustres, avec accompagnements d'un orchestre dirigé par Habeneck, et que soit en regardant le théâtre, soit en regardant la salle, on n'avait nulle raison pour se croire dans une école. Félicitons sincèrement M. Auber des améliorations que lui doit le Conservatoire : l'œuvre est bien commencée ; il n'y a plus qu'à continuer.

A. Z.

REVUE CRITIQUE.

Grande fantaisie pour piano, sur l'opéra de MAOMETTO II *de Rossini*, par DOEHLER.

Voici véritablement une grande et belle *fantaisie* par un compositeur qui ne se prodigue pas, qui ne s'use pas, qui ne provoque pas la satiété par des morceaux de grande, de moyenne, de petite dimension, depuis le quintetto, ou le *nonetto*, jusqu'à la valse légère, car les valses comme les valseuses sont toujours légères... à moins qu'elles ne soient lourdes et fatigantes, ce qui arrive quelquefois. M. Doehler est du petit nombre des pianistes qui font marcher de front la composition et l'exécution. Son style de compositeur et d'exécutant est pur, net et brillant : il chante parfois comme Thalberg, rivalise le mécanisme de Liszt, et il écrit aussi bien que tous les deux. Sa *fantaisie* sur le *Maometto* de Rossini est un morceau brillant et consciencieusement fait, qui doit plaire aux artistes et qui sera, nous n'en doutons pas, vivement recherché des amateurs. L'introduction est large et belle ; l'auteur fait intervenir par moment un *tremolo* au milieu de charmants badinages, de traits légers, et ressemblant à ces éclairs annonçant l'orage qui se forme. Cet orage éclate en un tonnerre de passages chromatiques pour la main droite, et de traits vigoureux à la basse ; puis vient un chant noble et beau en *sol* mineur. C'est toute une élégie de patriotisme et d'amour que le malheureux Nourrit disait avec la plus haute expression dans *le Siége de Corinthe*, opéra, comme on sait, né du *Maometto*, et que M. Doehler fait dire au piano de manière à faire croire que c'est le peuple grec rassemblé qui pleure sur les malheurs de la patrie. Personne n'a jamais déployé plus de pompe harmonique et de mélodie grandiose sur le piano, si ce n'est Thalberg, dans sa grande *fantaisie* intitulée *Moïse*. Nous aimons moins le *presto* à trois temps qui forme la péroraison de cette belle *fantaisie* ; il est peu distingué ; cela sent le *coda* obligé, le final pour faire un final, et la grande difficulté, en ce monde, c'est de bien finir. Au reste, il y a tant de belles et de jolies choses, tant de perles semées sur ce brillant tissu musical, qu'on peut bien passer sur un petit défaut, en supposant que le microscope de la critique puisse faire apercevoir une légère tache dans ce soleil des *fantaisies*.

Henri BLANCHARD.

Paris, le 7 décembre 1842.

A Monsieur le rédacteur de la *Gazette musicale*.

Monsieur,

On vient de me faire lire, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er décembre, un article sur le Théâtre-Italien très malveillant pour madame Pauline Viardot-Garcia. Sans doute, un artiste appartient à la critique, et doit la subir en silence, juste ou non. Mais il me sera du moins permis d'expliquer aux lecteurs de la *Revue des Deux-Mondes* pourquoi la même personne qui, à ses débuts, il y a trois ans, était portée aux nues dans ce recueil, y est aujourd'hui rejetée si bas. C'est que, depuis lors, mademoiselle Pauline Garcia est devenue madame Viardot, et que M. Viardot est l'un des fondateurs de la *Revue indépendante*. Il y a des gens de cœur qui frappent une femme pour blesser un homme.

Agréez, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

LOUIS VIARDOT.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche par extraordinaire, à l'Opéra, *la Reine de Chypre*, chantée par Duprez, madame Stoltz, Barroilhet, Massol et Bouché. — Demain lundi, le *Vaisseau Fantôme* et la *Révolte au Sérail*.

*** L'influence du brouillard épais dans lequel Paris a été plongé pendant quelques jours, ne pouvait manquer de s'étendre à la voix des chanteurs. Lundi dernier, au premier acte des *Huguenots*, Duprez s'est senti pris tout à-coup d'un enrouement qui ne lui a pas permis de continuer son rôle. Heureusement Marié s'est trouvé prêt à le suppléer, et la représentation a marché sans entrave. Le quatrième acte surtout a produit beaucoup d'effet. L'on a rappelé mademoiselle Méquillet, qui a dû reparaître avec Marié.

*** Vendredi, la représentation de la *Juive* a fourni à Duprez l'occasion d'une revanche complète. Le grand artiste avait recouvré tous ses moyens et l'a prouvé par la manière dont il a chanté le beau rôle d'Eléazar. Mademoiselle Méquillet a partagé son succès dans celui de Rachel. L'assemblée était nombreuse et brillante.

*** Le ballet nouveau que l'on monte a pour titre la *Péri* : il est de M. Théophile Gautier, l'un des auteurs de *Giselle*.

*** Le célèbre Vestris est mort lundi dernier, à l'âge de quatre-vingt-deux ans et huit mois. Il était né au mois de mars 1760, et avait débuté le 25 août 1772, dans la *Cinquantaine* ; il s'était retiré le 27 septembre 1816, par le rôle de l'*Enfant prodigue*, qu'il jouait avec beaucoup de talent. Parmi ses élèves, il comptait, au premier rang, mademoiselle Taglioni et Perrot ; ses obsèques ont été célébrées mercredi, à l'église de Notre-Dame de Lorette.

*** La reprise de *Tancredi* s'est faite avec un succès brillant. Mesdames Viardot-Garcia et Persiani ont rivalisé de talent et d'expression ; Corelli, Campagnoli ont bien rempli leurs rôles.

*** On annonce pour mardi prochain la reprise des *Cantatrici Villane*, avec Lablache, Mirate, Federico Lablache, madame Persiani et madame Viardot.

*** Mademoiselle Lavoye, qui vient de remporter le premier prix d'opéra-comique au Conservatoire, est engagée pour trois ans par M. Crosnier.

*** Voici le résumé des travaux des théâtres lyriques pendant le mois dernier : — Académie royale de Musique, *le Vaisseau Fantôme*, opéra en deux actes. — Théâtre Italien, *Linda di*

Chamouni, opéra en trois actes. — Opéra-Comique, *le Kiosque*, opéra en un acte; reprise de *Zampa* et de *l'Eau Merveilleuse*.

*** Décidément M. de Bériot ne viendra pas à Paris recueillir la succession de Baillot, et prendre sa place au Conservatoire. Il a obtenu à Bruxelles la position qu'il désirait : une classe supérieure de violon sera créée exprès pour lui dans le Conservatoire de cette ville. Nous concevons les motifs qui retiennent M. de Bériot en Belgique, mais nous regrettons qu'il n'ait pas agi plus loyalement avec la France. Il fallait accepter ou refuser nettement l'offre qui lui était faite, et ne pas en profiter comme d'un moyen pour arranger ses affaires ailleurs. Ceci tient de l'adresse plutôt que de l'art.

*** Les deux concurrents qui ont le plus de chances pour remplacer Baillot, sont deux jeunes violonistes d'un talent supérieur, MM. Massard et Alard. Élève de Rodolphe Kreutzer, et de son frère Auguste, M. Massard a long-temps suppléé ce dernier, que le mauvais état de sa santé empêchait de faire assidûment sa classe. Indépendamment des titres que le talent donne, M. Massard a donc pour lui ceux qui tiennent aux services rendus. On a parlé de couper la classe en deux fractions, dont l'une serait confiée à M. Massard, l'autre à son concurrent. Peut-être cette combinaison serait-elle la meilleure : il fallut bien cinq ou six généraux pour remplacer Turenne.

*** Un amateur qui s'est placé au rang des artistes par des compositions du genre sérieux et du genre léger, M. le prince de la Moskowa s'occupe de fonder une société destinée à faire entendre la musique des anciens maîtres, principalement celle de Palestrina, d'Orlando Lassus, etc. La musique religieuse, de nos jours trop négligée, ne peut que gagner beaucoup à la réalisation de ce projet.

*** Nous avons annoncé que M. Hubert était nommé, en remplacement de M. Wilhem, directeur de l'enseignement du chant dans les écoles primaires communales de la ville de Paris. Par un arrêté du 14 septembre, M. le ministre de l'instruction publique a en outre nommé M. Hubert, membre des deux commissions d'instruction primaire chargées d'examiner, dans le département de la Seine, les aspirants et aspirantes au brevet de capacité.

*** Deux piquantes compositions de M. La Hausse (*Ma Juanita*, valse avec castagnettes, et *la Cigale et la Fourmi*, fable de La Fontaine), ont été interprétées, tout récemment, par madame Vigano, dans sa brillante soirée, avec toute la verve spirituelle qui caractérise cette habile cantatrice.

*** Mademoiselle Paulin-Jourdan, célèbre harpiste, vient de se marier avec M. Marchal, homme de lettres.

*** MM. Cramer et Rosenhain commenceront leurs intéressants cours de piano pour l'exécution de la musique classique, demain lundi pour l'examen des élèves, et après-demain mardi pour la première leçon. Nous sommes heureux de voir le retentissement que déjà l'annonce de ces cours obtient dans le monde musical; nul doute que l'avenir ne prouve leur haute utilité.

*** M. Aulagnier vient de publier six morceaux du *Stabat Mater*, que *Rossini* avait dédié à F. Vareias. Ces morceaux valent bien le *Stabat Mater* publié par M. Troupenas, et sont bien plus religieux; ils prêtent moins à la valse et au quadrille.

*** Liszt, Rubini et mademoiselle Ostergaard ont donné, le 3 décembre, un grand concert à Leyde. Leur succès a été le même qu'à La Haye, dans les brillantes soirées qui ont eu lieu devant leurs majestés le roi et la reine de Hollande.

*** Les journaux belges annoncent la rentrée de mademoiselle Heinefetter dans *les Huguenots*. Les directeurs ne transigent pas avec leurs intérêts, et les engagements ne s'accordent pas toujours avec les convenances.

*** Dans la tournée départementale qu'il se dispose à commencer, Achard, du Palais-Royal, se propose de jouer plusieurs rôles de grands opéras et d'opéras-comiques, tels que *Guillaume Tell*, *la Juive*, *Lucie*, *le Comte Ory*, *la Dame Blanche*, *le Barbier*, et plusieurs autres.

*** Depuis que M. Troupenas s'imagine être journaliste, parce qu'il cite les articles si ridicules publiés par la *France musicale* contre MM. Meyerbeer, Halévy et Donizetti, on cherche pour lui une place dans un établissement fort célèbre aux environs de Paris. Aujourd'hui, M. Troupenas nous reproche d'avoir usé de supercherie, en intitulant *Étude en la* une étude de Thalberg extraite de la méthode des méthodes, et qui est effectivement en ce ton. Pour plaire à M. Troupenas fallait-il dire qu'elle est en *sol?*

*** M. Stanislas Ronzi, professeur de chant, frère du ténor Antonio Ronzi, vient d'être nommé par le roi de Wurtemberg artiste de sa chambre.

*** Un orgue considérable, sorti des ateliers de MM. Daublaine et Callinet, vient d'être placé dans l'église de l'Isle-Jourdain, département du Gers.

*** Le savant maître de chapelle de Sainte-Gudule et de la Grande-Harmonie de Bruxelles, vient d'être appelé à la cour des Pays-Bas pour y faire exécuter ses compositions. Un concert où elles ont figuré seules a produit un tel effet, qu'après l'un des morceaux *redemandé* par le roi, Sa Majesté s'est approchée de M. Snel pour le complimenter, et l'a décoré de l'ordre de la Couronne de chêne.

*** Un jeune compositeur italien, M. Solera, qui est en même temps poète, a écrit le libretto et la musique d'un opéra, *la Fanciulla di Castel Gandolfo*, qui a été représenté au théâtre de Modène, et a obtenu du succès. Voilà le troisième opéra de ce jeune compositeur, et qui fait bien augurer de son talent.

*** On vient de créer à Neutra (Hongrie) une Société philharmonique et un Conservatoire de musique.

*** Les fêtes musicales se succèdent en Angleterre avec beaucoup de rapidité. On cherche dans ce pays à produire de l'effet par les grandes masses exécutantes. Au milieu de cette exubérance de concerts, on a remarqué celui que Thalberg, l'un des premiers pianistes de l'époque, a donné la semaine dernière à Liverpool, dans la salle du théâtre; le nombre des assistants dépassait mille; le succès a été colossal.

*** La composition du programme de la dernière fête musicale à New-Castle est assez bizarre pour mériter d'être citée. On a exécuté pendant les trois jours que cette fête a duré : *la Création*, de Haydn, le *Stabat mater*, de Rossini, le *Paulus*, de Mendelssohn, *Israël*, de Haendel, et en outre divers morceaux de Beethoven, Hummel, Mozart et C. M. de Weber.

*** On annonce un Album sous le titre *l'Oiseau doré*, composé par MM. *H. Herz*, *Gomion et Beethoven*. On se demande ce que M. Herz et Gomion ont à faire avec un public qui joue la musique de *Beethoven?*

*** Le Mozartéum, à Salzburg, vient de nommer M. W. A. Mozart fils, maître de chapelle honoraire, et MM. Spohr, Nicolaï, Maurice Schlesinger, Schelling; et madame Hasselt, célèbre cantatrice allemande, membres honoraires.

*** On exécutera le jour de Noël, à Notre-Dame, une messe en plain-chant par tous les élèves des cours de chant des écoles gratuites de Paris. Il n'y aura pas moins de cinq à six cents exécutants. L'*Offertoire* sera un fragment du psaume de Marcello, l'*O salutaris* de Palestrina, le *Kyrie* de Rink, le reste en plain-chant.

*** On demandait à un célèbre compositeur si l'art de composer était un *art difficile* : mais non, répondit-il; vous voyez bien que *tout le monde* compose maintenant.

*** Un célèbre artiste sortant il y a quelque temps d'un concert dans lequel un violoncelle très renommé s'était fait entendre : C'est singulier, dit-il, jusqu'ici je croyais que le violoncelle avait toujours *quatre cordes*, maintenant je sais que l'on ne joue que sur *deux cordes*.

*** *Tordenskiold*, tel est le titre assez bizarre d'un grand opéra, que le compositeur danois, Salomon, très connu en Allemagne comme violon, vient de mettre en musique, et qui doit être représenté bientôt à Copenhague. M. Salomon est élève du célèbre violon Lipinsky, et il a étudié la composition avec Fréd. Schneider.

*** Madame Bonnias, habile pianiste, si applaudie, si fêtée naguère par la haute fashion de Londres, dans les séances musicales qu'elle a données en cette ville, se fera entendre les 18 décembre, 29 janvier, 7 mars et 9 avril prochains, chez elle, passage Saulnier, 19, dans quatre concerts qui auront lieu le matin et le soir, et qui ne peuvent manquer d'attirer les amateurs de bonne musique; car quel est le dilettante, méritant réellement ce titre, qui ne s'empresse d'aller entendre une jolie femme possédant un beau talent, et qui se fait seconder dans ses trop rares apparitions musicales par les sommités de nos théâtres lyriques?

*** Nous recommandons à nos lecteurs les publications du

jeune éditeur Chaillot, et entre autres son Album de quadrilles illustré par Trimolet, Daubigny, Brebant et Lorentz, musique de *Cart Ault*. Son joli divertissement pour le piano sur la romance populaire de Béranger, le *Roi d'Yvetot*. La romance de Mon âme à toi, de Tariot. Les mélodies de Desvignes, et les remarquables morceaux religieux d'Albert Sowinski.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 4 *décembre*. — Madame Potier a reçu hier au soir ses lettres de bourgeoisie parmi nous; il ne pouvait en être autrement avec une artiste réunissant tant et de si brillants avantages. La manière dont *le Domino Noir* et *l'Ambassadrice*, ont été déjà représentés, nous fait espérer d'heureux résultats dans l'opéra-comique. Nous croyons que ce genre tout national, et dont nous avons été si long-temps privés, va reprendre une existence nouvelle sur notre scène.

*** *Tours*, 28 *novembre*. — La Société philharmonique vient de commencer sa sixième année par un concert des plus brillants. Cette Société a fait entendre pour la première fois une œuvre de Beethoven bien peu connue, et qui mérite beaucoup de l'être. C'est la fantaisie pour piano, orchestre et chœurs, admirable morceau de concert. M. Crémont, le très habile chef d'orchestre de la Société, avait composé l'orchestre de ce morceau, qui n'est gravé que pour quatuor en France. Le deuxième concert, au bénéfice des pauvres, doit avoir lieu le 21 décembre. Il promet une soirée musicale des plus remarquables.

*** *Bordeaux*, 4 *décembre*. — Poultier a chanté dans *la Favorite* le rôle de Fernand avec un succès sans égal. Dès le premier acte, et surtout après la romance *Un ange*, etc., une triple salve d'applaudissements a accueilli le chanteur. Le morceau du défi a été dit par lui avec une puissance, une verve et un entraînement extraordinaire. Le quatrième acte a été son triomphe, le passage *Va dans une autre patrie*, a été admirablement rendu. Poultier est, selon nous, le type du chanteur; les notes hautes, que tous les ténors crient à pleins poumons, il les chante, lui, sans difficulté; elles sortent nettes et pures et sans aucun effort. — La voix de Poultier est une voix naturelle, où rien n'est forcé, mais où tout se dessine, a du relief et s'accentue. Poultier dit surtout le récitatif comme nous ne l'avions jamais entendu dire depuis Duprez; il appartient à cette école qui lutte aujourd'hui contre les envahissements du mauvais goût.

*** *Marseille*, 2 *décembre*. — Les artistes du théâtre, abandonnés à eux-mêmes, se sont mis en société pour profiter des bénéfices de la saison. Malheureusement, des indispositions assez graves ont entravé le grand répertoire lyrique. Godinho n'a pas encore pu reprendre son service. Mademoiselle Julian, qui était allée à Hyères pour rétablir sa santé, a dû repartir pour Paris. Il en résulte que, malgré le zèle et l'activité de plusieurs artistes, tels que MM. Euzet, Junca et mademoiselle Ozi, le théâtre n'est pas encore dans son état normal. Engagée comme chanteuse à roulades, mademoiselle Ozi s'est chargée provisoirement du répertoire de mademoiselle Falcon. M. Cavé a été engagé comme second ténor: il s'est montré avec assez d'avantage dans le rôle d'Horace du *Domino Noir*, et dans celui de Léopold de *la Juive*.

*** *Toulouse*, 24 *novembre*. — Les nouveautés chôment depuis quelque temps, en fait d'opéras. Mais aussi on dit des merveilles de *la Reine de Chypre*, pour laquelle il est question de trois grands décors nouveaux, de cent costumes tout frais, d'une mise en scène, enfin, dont *la Favorite* a pu donner un échantillon, et qui prouvera au public combien peu la direction recule devant les sacrifices, dès qu'il s'agit de lui plaire. Avec ces accessoires et ayant pour interprètes des artistes tels qu'Albert, Serda, Laurent et mademoiselle Annette Lebrun, le nouvel opéra d'Halévy va commencer sur notre scène, avant quinze jours, une carrière aussi brillante que celle de *la Juive* et de *Robert*.

*** *Toulouse*. — La direction du théâtre s'occupe de monter un ouvrage composé pour notre scène. Les paroles sont de M. Tiste, artiste dramatique, applaudi à Toulouse et ailleurs, la musique de M. Bazzoni, jeune artiste établi depuis quelques années parmi nous. L'ouvrage a pour titre *Elvire* ou les *Arabes*; un épisode de nos campagnes d'Afrique en a fourni le sujet.

*** *Nîmes*. — On répète très activement *la Reine de Chypre*, pour laquelle la direction fait des frais considérables de mise en scène.

*** *Grenoble*. — M. Delavarde, jeune chanteur du plus grand avenir, dont nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'entendre à Paris la belle voix de ténor, vient d'obtenir, sur le théâtre de cette ville, le plus éclatant succès dans les rôles d'Arnold de *Guillaume Tell* et de Fernand de la *Favorite*. Ce jeune artiste est appelé à réussir, avant peu, sur une de nos premières scènes lyriques.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 28 *novembre*. — Après avoir joué le rôle de Guillaume Tell, Alizard s'est montré dans celui d'Alphonse, de la *Favorite*, qui lui a été moins favorable: il paraissait indisposé ce soir-là. Néanmoins le vœu généralement exprimé, c'est que la direction puisse conserver Alizard jusqu'à la fin de l'année théâtrale.

*** *Anvers*. — A l'occasion de la Sainte Cécile, les membres administrateurs de la Société royale de la grande harmonie, ont donné un banquet splendide. Le président de semestre, M. Dubois, a eu l'heureuse idée d'offrir à M. Bender, chef d'orchestre de la Société, une magnifique clarinette en ivoire avec des clefs en or.

*** *Francfort-sur-le-Mein*. — *Catharina Cornaro*, de Lachner, a fait un demi-fiasco ici, et n'a obtenu que peu de représentations. On répète en ce moment *la Reine de Chypre*, d'Halévy. Le sujet de cet ouvrage est, comme on sait, le même que celui de l'opéra de M. Lachner.

*** *Angleterre*. — Thalberg, Ronconi et la femme de ce chanteur, accompagnés de John Parry et de mistriss Toulmin, ont donné dernièrement, avec beaucoup de succès, des concerts à Chester, Bridgenorth Shrewsbury, Birmingham, etc.; ils ont le projet de visiter bientôt Edimbourg et Glascow. Les membres de la Société des musiciens anglais (British musicians), ont donné la semaine dernière leur quatrième soirée musicale, où des morceaux du meilleur choix ont été exécutés d'une manière supérieure. Les concerts de souscription poursuivent leur brillante carrière: parmi les morceaux qui ont produit le plus d'effet à la troisième de ces solennités, on cite l'ouverture d'*Egmont*, le Sestette: *Sola, sola* de *don Giovanni*, et une chanson de Handel, dits par Phillipps avec une expression moins maniérée que celle qu'on reproche habituellement à ce chanteur. Une chanson de Marschner, l'air de *Samson*, *Total eclipse*, et la chanson: *the British anchor*, ont eu aussi leur part des applaudissements.

— *Angleterre*. — On vient d'exécuter avec un immense succès *le Mont des Oliviers*, de Beethoven, adapté au sujet de la persécution exercée par Saül contre David. Le nouveau libretto a paru bien supérieur à l'original, et favorise mieux l'admirable essor des beautés sans égales que déploie le maître par excellence dans ce sublime oratorio. Chanteurs, orchestre et chœurs se sont également distingués. La société des musiciens anglais, pour reconnaître le zèle déployé par son trésorier honoraire, M. James Erat, en faveur de l'art musical, lui a fait présent d'une élégante coupe d'argent. Thalberg, M. et madame Ronconi, miss Cabell, et M. John Parry, ont donné la semaine dernière des concerts à Edimbourg et à Glasgow, d'où ils devaient se rendre à Dublin. Thalberg excite partout l'enthousiasme. L'oratorio de Spohr, *la Chute de Babylone*, doit être bientôt exécuté à Manchester, sous la direction du professeur Taylor.

*** *Londres*, 5 *décembre*. — Les affaires intérieures du théâtre de Covent-Garden sont arrangées, et tout continuera, comme par le passé, jusqu'à Noël, époque à laquelle miss Kemble (dont le bénéfice aura lieu demain mardi avec *Norma*) quittera la scène, et que Bum prendra la direction générale. *Masaniello*, qui se trouve être une pièce de circonstances, a été parfaitement accueilli, et Harrison, Travers and miss Poole ont été applaudis, ainsi que miss Ballin, chargé du rôle de *la Muette*. Julien a ouvert ses promenades musicales dans *English opera House*. Son succès est complet. Le Théâtre-Français ouvrira le 16 janvier prochain par une comédie de M. Ancelot, dans laquelle madame Albert fera sa rentrée. L'opéra de Balfe, *Diadeste*, vient d'être monté au *Grecian Saloon*, par X. Frazer, et miss Atkinson et Critp. Je crois qu'il restera long-temps au répertoire, et conservera la faveur qu'il vient d'obtenir.

*** *Madrid*. — Le théâtre du Cirque, récemment ouvert, est en pleine voie de succès. La salle est une des plus belles qui existent en Europe, et la composition de la troupe satisfait à toutes les exigences du public. Deux artistes surtout jouissent du privilège d'exciter l'enthousiasme; ce sont madame Basso-Borio, et le ténor Sinico: tous deux se partagent les bravos dans la *Lucia*.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **1842. — N° 51.**

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.
Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne
AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,
97, RUE RICHELIEU;
chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 18 décembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :
1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Des Portraits d'artistes célèbres;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

MM les Abonnés à l'année recevront :

le 25 décembre,

PORTRAITS DES PIANISTES CÉLÈBRES

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, Thalberg, et E. Wolff.

le 15 janvier,

ALBUM DE CHANT.

NEUVIÈME LETTRE SUR LA MUSIQUE EN ITALIE.

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Bruxelles, 11 décembre 1842.

MONSIEUR,

Jusqu'ici j'ai parlé sur la musique en quelque sorte *officielle*, c'est-à-dire celle qu'on cultive en Italie dans les églises, les théâtres, les écoles, et dont les résultats immédiats sont à l'usage du public pris en masse. Pour achever le tableau de la situation de cet art dans ce beau pays, il me reste quelques mots à dire sur sa culture dans la société.

Ainsi que je l'ai dit précédemment, c'est dans la classe des amateurs et parmi les gens du monde que se retrouve çà et là le type de l'heureuse organisation de la population italienne pour la musique. La plupart des grandes villes renferment un certain nombre de ces amateurs chez qui l'instinct tient lieu de l'étude, et qui cultivent avec succès le chant, ou même la composition. Le piano, autrefois destiné seulement à l'accompagnement des voix, est maintenant à la mode, et les fantaisies de Thalberg, de Doehler et de Herz ne sont pas moins connues à Milan, à Florence et à Naples qu'à Paris.

Toutefois le plaisir de faire de la musique m'a semblé, en général, celui de la solitude, et les réunions, autrefois si nombreuses, où des amateurs se groupaient autour d'un piano pour exécuter de la musique ancienne, ou pour entendre l'opéra nouveau, ces réunions deviennent

chaque jour plus rares. Milan et Florence sont les seules villes où j'ai entendu quelque chose de semblable. Jadis on trouvait à Rome beaucoup de talents distingués parmi les gens du monde, soit pour le chant, soit pour les instruments, et l'on citait, il y a quinze ans, le marquis Ceva, le comte Bolognetti, MM. Sardi, Cartoni, Fontana, Moncada, Campagnoni, Giovannini, Baratti, mesdames Pellegrini, la duchesse Lante, les trois sœurs Ferretti, également remarquables comme cantatrices et comme pianistes, mesdames Perugini, Agricola et Martinelli : tout ce monde est maintenant dispersé. Naguère encore quelques amis se réunissaient dans la bibliothèque du bon abbé Fortunato Santini, pour y exécuter de bonne musique religieuse ancienne, particulièrement Palestrina; le temps a aussi mis fin à cet utile et agréable exercice. M. Landsberg, jeune artiste allemand de beaucoup de talent, fixé à Rome depuis plusieurs années, essaie en ce moment de lutter contre l'indifférence de l'art qui paraît gagner de proche en proche. Sa riche collection de livres et de musique lui fournit un aliment pour des soirées musicales, qu'il dirige avec autant de zèle que d'intelligence : les concertistes sont choisis parmi ses élèves et ses amis.

A Naples, comme à Rome, la musique ne se cultive plus guère que dans l'isolement. Il n'en était point ainsi il y a douze ou quinze ans. Madame Minutoli avait une maison où Balducci dirigeait l'exécution des psaumes de Marcello, chantés par environ vingt de ses élèves, avec un effet très remarquable. Cette dame est morte depuis peu d'années. Les trois Pignalverd, doués de belles voix et de talents véritables, réunissaient dans leur maison l'élite des amateurs napolitains. On citait aussi comme une des maisons de Naples où se faisait la meilleure musique celle de l'avocat Catalano, dont les deux filles, élèves de Crescentini, étaient dignes de se faire entendre à côté des artistes les plus distingués, et qui animaient par leur talent et leur amabilité les plus agréables soirées musicales qu'on pût entendre dans le pays. Je ne dois pas oublier un certain abbé Tresca, grand amateur de la musique ancienne, qui possédait une belle bibliothèque concernant l'histoire de l'art, passée, après sa mort, au monastère de Montcassin. On entendait chaque semaine chez cet abbé des madrigaux d'anciens compositeurs fort bien exécutés. Un des habitués de ces soirées était un vieux musicien nommé Porpora, descendant du maître de ce nom. J'ai rencontré cet original, qui, tout vieux qu'il est, donne encore des leçons de chant, et n'enseigne que les cantates de son aïeul, considérant comme non avenue toute la musique postérieure à celle de cette époque. Rien n'a remplacé les réunions que je viens de citer. Un amateur de musique instrumentale, nommé le chevalier *Della Valle*, fait exécuter chez lui des quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, trois ou quatre fois chaque hiver; on y entend à la partie de premier violon le duc de Laviano, ancien élève de Rode, dont le talent est digne de son maître. Le chevalier Cagnazzi est un autre amateur de musique instrumentale : peu de monde assiste à ces réunions.

Ayant visité Venise à une époque où la société n'y était pas rassemblée, je ne saurais dire si la musique y est cultivée avec succès; j'y ai rencontré cependant un amateur fort distingué, plein de zèle et d'enthousiasme, nommé M. Perruchini. Il a composé beaucoup de choses charmantes, particulièrement pour le chant. Je dois à son accueil plein de grâce et de bienveillance quelques uns des moments les plus agréables que j'aie passés dans cette ville si originale, si remplie d'intérêt historique et artistique.

Dans la portion moyenne de la population italienne, la musique n'occupe pas la place importante dans l'éducation qu'on lui donne en Allemagne, en France et dans la Belgique. A l'exception des individus qui se destinent à la profession de l'art, il est rare de trouver parmi les artisans la connaissance de ses éléments. Les mieux organisés chantent d'instinct et sans étude préparatoire. Naples présente pourtant sous ce rapport une exception singulière, car beaucoup de jeunes gens et de grisettes y apprennent à chanter des airs d'opéras et à s'accompagner de la guitare, mais de routine et sans apprendre à lire la musique. Il y a dans cette ville plus de quatre cents maîtres qui enseignent de cette manière, et qu'on appelle *maestri à l'aria;* cela rappelle les usages de l'Orient, où la connaissance de la musique ne se transmet pas par une autre méthode, et même de l'ancienne Grèce, où l'éducation musicale des gens du monde ne paraît pas avoir été faite d'une autre manière. Les Napolitains ont bientôt atteint le degré d'habileté qu'ils veulent acquérir sur la guitare : les tons où l'instrument a le plus de cordes *à vide* sont ceux que les maîtres choisissent de préférence dans leurs leçons; quelques mois suffisent pour mettre les élèves en état d'exécuter les accompagnements, toujours fort simples, des airs d'opéras en vogue, ou de cantilènes nationales.

A propos de ces cantilènes, je crois devoir dire quelques mots du désappointement que j'ai éprouvé, soit à Venise, soit à Naples, lorsque cherchant quelques traces des anciennes barcarolles, villanelles, et autres airs nationaux, si célèbres autrefois par le caractère original de leurs mélodies, je n'ai rien entendu qui leur ressemblât. Les gondoliers vénitiens n'ont plus même l'idée de chants de cette espèce, et le peuple napolitain n'a frappé mon oreille que de la plus désagréable sensation par le glapissement de sa voix stridente dans des sortes de complaintes, que je ne puis comparer qu'à celles de nos chantres aveugles des rues. Cet accent de la voix du peuple de Naples est quelque chose d'inconnu ailleurs, de bizarre, d'inconcevable sous un pareil climat; l'Italie n'est pas là-dedans; cela tient de la barbarie.

Mais si le peuple proprement dit paraît être si mal organisé pour la musique en Italie, on trouve, en compensation de la rudesse de ses chants, un instinct très remarquable, et même une éducation vocale assez avancée parmi les chanteurs des cafés et des places publiques. A peine avais-je franchi les Alpes, que mon oreille fut agréablement frappée, à Chiavenna, par la voix de basse juste et bien timbrée d'un de ces chanteurs, qui accompagnait avec une guitare d'anciens airs de Paisiello. A Como, j'entendis sous mes fenêtres une femme dont la voix et l'habile vocalisation auraient pu être enviées par beaucoup de premières femmes de nos théâtres. A Venise surtout, les échos de la place Saint-Marc retentissent chaque soir de chants bouffes et sérieux, dont les interprètes, s'ils étaient au théâtre, pourraient lutter de talent avec des artistes d'un certain renom. Je me souviens d'une femme qu'on désignait sous le nom de *la Catalani de la place Saint-Marc*, ce qui indique que sa jeunesse appartient à une époque déjà loin de nous, mais en même temps que son habileté surpasse celle de ses pareilles. Sa voix a sans doute perdu quelque chose de sa fraîcheur; mais ce

qu'elle en a conservé n'est pas sans agrément, et les traits qu'elle hasarde sont souvent aussi remarquables par la hardiesse et le bon goût que par l'exécution. Elle chante des duos avec son fils, dont la voix est un baryton, et tous deux s'accompagnent sur la guitare. La multiplicité de ces chanteurs finit par causer de la fatigue et de l'ennui; mais, à les considérer isolément, on ne peut leur contester un certain talent, et surtout un heureux instinct de l'art, particulier à l'Italie.

La facture des instruments à cordes a été longtemps une des gloires de ce beau pays : il suffit de rappeler le souvenir des luths et téorbes de Milan, de Florence et de Rome; les violons, violes et basses de Magini, Amati, Stradivari, Guarneri, et de plusieurs autres luthiers, pour réveiller l'idée de la perfection. Ainsi que beaucoup d'autres gloires de ce peuple à qui les autres peuples doivent ce qu'ils sont devenus dans les arts et la civilisation, celle-là a péri. Crémone a vu se former successivement tous les ateliers d'où sont sortis tant d'excellents instruments, et les Gagliani de Naples, descendants d'une famille qui s'est illustrée dans la même carrière, les Gagliani, dis-je, sont aujourd'hui comptés parmi les meilleurs luthiers de l'Italie, bien que les produits de leur fabrique soient bien inférieurs à leurs anciens modèles. Trois frères de ce nom fabriquent à Naples un grand nombre de violons et de basses, qui sont transportés dans toute l'Italie. Les guitares de Naples, qui avaient autrefois une brillante renommée, ne peuvent soutenir le parallèle des bonnes guitares de Paris.

La fabrication des pianos a suivi chez les Italiens une marche inverse à celle des instruments à archet, car elle était dans l'état d'imperfection le plus déplorable au commencement de ce siècle, et maintenant, bien que ses produits soient inférieurs à ce qui se fait en France, en Angleterre et même en Allemagne, elle s'est beaucoup perfectionnée. Un des premiers facteurs qui commencèrent l'amélioration des pianos en Italie fut Antoine Gherardi, à Parme. Il fut suivi dans cette route par les Scappa, de Milan; par les Cresci, de Pise et de Livourne; par Joseph Viola et Louis Tadolini, de Bologne; enfin, par Paul Salvi, de Gênes. Molitor, facteur allemand, fixé à Naples vers la fin du siècle dernier, y a porté l'art à l'état d'avancement où il était chez ses compatriotes, et n'a cessé de chercher des moyens d'amélioration pour ses instruments. Ceux qu'il a construits depuis 1820 sont particulièrement estimés. Son concurrent Demeglio, Napolitain de naissance, n'a pas donné à ses pianos la qualité de son chantante qu'on remarque dans ceux de Molitor; mais ils ont plus de brillant et de légèreté. Il y a lieu de croire que la fabrication de ces instruments s'avancera chaque jour dans une voie de progrès plus large en Italie, à cause du goût qui s'y développe de plus en plus pour le piano, et du grand nombre d'instruments de Vienne et même de Londres qu'on y rencontre maintenant partout. A Rome, M. Landsberg, dont j'ai parlé tout-à-l'heure, tient un dépôt considérable des premiers.

Les instruments à vent de fabrique italienne m'ont paru en général fort imparfaits, surtout sous le rapport de la justesse. Beaucoup d'artistes en font venir de l'étranger, particulièrement de l'Allemagne.

Il me reste à parler de la facture des orgues, où les Italiens se distinguent depuis longtemps, et dans laquelle ils n'ont rien perdu de leur ancienne gloire. Cet instrument a eu, dès le dix-septième siècle, une importance bien plus grande en Italie que dans le reste de l'Europe, par l'usage que Benevoli et tous ses élèves ou imitateurs avaient répandu de la musique d'église à plusieurs chœurs. Les églises de la Lombardie, de l'Etat de Venise et de l'Italie centrale, renferment souvent deux, trois et même quatre orgues destinées à l'accompagnement de ce genre de musique. C'est ainsi qu'aux quatre premiers grands piliers du chœur de l'église Saint-Antoine, à Padoue, sont attachées quatre orgues de 16 pieds. Venise, Bergame, Bologne, etc., offrent beaucoup d'exemples de deux ou de trois orgues réunies dans la même église. Ce luxe de grands instruments fournissant un aliment aux ateliers des facteurs d'orgues, il n'est pas étonnant que ceux-ci se soient multipliés en Italie, et que les fréquentes occasions qu'ils avaient de construire des orgues de grande dimension aient développé leur habileté.

Le premier facteur italien qui, dans les temps modernes, donna l'exemple de la construction d'orgues de la plus grande dimension, fut le célèbre organiste et compositeur Azzalino delle Ciaja, dans le grand orgue de l'église des chevaliers de Saint-Etienne, à Pise, composé de près de cent registres, dont plusieurs de plus de 5 mètres, avec des jeux de son invention, et quatre claviers. Après lui, Biroldi, de Varèse, se distingua par les beaux instruments qu'il construisit à Milan. Antoine Zronci, de Pistoie, et ses fils, le surpassèrent à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, dans les excellentes orgues de l'église du Saint-Sacrement, à Pistoie, et celles de deux églises de Ravenne. Jean-Baptiste Ramai, de Sienne, a montré autant d'habileté que d'activité dans la construction de beaucoup d'orgues à Cortone et dans la Toscane : la plupart de ces instruments ont été terminés depuis 1792 jusqu'en 1805. Mais les Serassi de Bergame ont, dans ces derniers temps, effacé la gloire de tous les autres facteurs italiens. Cette famille s'est livrée à cet art de père en fils depuis plus de cent cinquante ans; mais le père des deux frères dont on admire les productions actuelles, Joseph Serassi, mérite une mention particulière à cause de la beauté de ses inventions et la perfection de ses ouvrages. Dans la description qu'il a publiée de son bel orgue de la cathédrale de Como, il nous apprend que son aïeul introduisit de notables perfectionnements dans la construction des jeux de la flûte traversière, du hautbois et du basson, et il cite en témoignage de cette assertion l'orgue de l'église Sainte-Marie de Caravage, fabriqué par cet ancien Serassi. Il affirme aussi que son père fut l'inventeur du *tira-tutto*, c'est-à-dire du mécanisme qui réunit d'un seul coup tous les jeux de l'orgue, à la volonté de l'organiste. Quant à lui, outre le grand orgue de Como, dont je viens de parler, on lui doit les trois orgues de Saint-Alexandre in Colonna de Bergame, qui, par un mécanisme admirable de son invention, peuvent être réunis sous la main d'un seul organiste.

J'attachais un grand intérêt à visiter les ateliers d'où sont sortis de si beaux ouvrages, en passant à Bergame, et surtout à connaître les fils de Joseph Serassi, dont le mérite égale, s'il ne surpasse, celui de leur père. Charles, l'aîné des trois, passe pour le plus habile. Ils m'accueillirent avec beaucoup de politesse, et me firent visiter en détail leur vaste établissement où se construisent à la fois douze ou quinze instruments de la plus grande dimension, entre autres plusieurs orgues de 10 mètres 66 centimètres, qui leur sont demandés de toutes les parties de l'Italie, et même de la Sicile. On cite particulièrement comme des

chefs-d'œuvre les orgues de Saint-Philippe à Turin, celui de Sainte-Marie *del Carmine* à Venise, celui de l'église des Jésuites à Plaisance, celui de Sainte-Catherine-Martyre à Bologne, celui de l'église *del Jesu* à Rome, enfin l'orgue double de Sainte-Marie-Majeure à Trente, qui se réunissent par un registre, et qui forment ensemble soixante-quatre registres.

Le système des orgues, en Italie, donne un beaucoup plus grand développement aux jeux à bouche qu'on ne l'a fait en France jusqu'à ce moment; les jeux d'anches n'y sont guère que des jeux de récit, et bien qu'il y ait des trompettes et bombardes dans quelques grandes orgues italiennes, l'usage en est très rare, et les jeux n'occupent qu'une place accessoire. C'est donc dans les jeux de fonds que consiste la beauté des orgues d'Italie, et je dois avouer qu'elles ont, en général, non seulement de l'ampleur et de la majesté, mais une sonorité distinguée que nos facteurs savent rarement donner à leurs instruments.

Agréez, Monsieur, etc.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

THÉATRE ITALIEN.

Lucrezia Borgia. — Tancredi. — Le Cantatrici villane.

Ces trois reprises font partie du répertoire ordinaire de chaque année, à tel point que nous n'aurions guère qu'à les mentionner, sans quelques nouvelles distributions de rôles qui leur ont donné un intérêt nouveau. D'abord, nous avons eu madame Brambilla dans le rôle d'Orsini de *Lucrezia Borgia*, rôle très effacé jusqu'à ce jour, et auquel cette cantatrice a donné une valeur réelle, et qui n'était pas soupçonnée par tout le monde. La voix de madame Brambilla, véritable contralto, dont le timbre, voilé parfois, s'allie merveilleusement aux élans de la sensibilité, a porté une véritable lumière dans de belles parties du finale du premier acte, où jusqu'alors on n'avait rien entrevu. Elle a de l'énergie, de l'accent, et son jeu franc et juste ajoute beaucoup à l'effet de son chant. Moins heureuse du côté de l'effet dans les couplets du troisième acte, elle a eu pourtant le mérite de recomposer, lors de la redite, ce petit morceau, d'ailleurs assez ordinaire, de manière à témoigner d'un goût musical élégant et des plus distingués. L'engagement de madame Brambilla est une bonne affaire pour le théâtre.

En disant que la reprise de *Tancredi* est un événement prévu, nous devrions ajouter : Quand madame Viardot-Garcia est engagée. Cet opéra n'avait pas été donné depuis qu'elle avait quitté le théâtre. *Tancredi*, par sa date et par la simplicité de facture qui le distingue des autres productions du célèbre maëstro, peut être classé, si l'on veut, parmi les vieilleries; mais c'est, pour tout le monde, une adorable vieillerie qui n'est pas encore à reléguer parmi les curiosités des concerts historiques. Madame Viardot a rempli le rôle principal avec la mélancolie élégante et passionnée qu'on lui connaît. Celui d'Aménaïde, donné à madame Persiani, n'a pas été moins heureux. Corelli a fort bien chanté celui d'Argirio. Encore un ouvrage bien exécuté.

On a constaté aussi une amélioration dans la distribution des rôles des *Cantatrici villane*, bouffonnerie que Lablache élève quelquefois à la dignité du bon comique. Madame Viardot n'a pas dédaigné le petit rôle de la seconde cantatrice, bien rempli du reste, l'an passé, par madame Albertazzi. Mais aujourd'hui ce rôle a une couleur toute nouvelle et fort attrayante. La grande artiste y met une finesse, une légèreté et une distinction rares. On lui a fait répéter le charmant air intercalé *L'amor degl' uomini*, de Donizetti, qu'elle dit avec beaucoup de charme.

Le reste de la représentation a fort bien marché. Lablache et madame Persiani sont excellents pour des raisons à peu près contraires.

G. L. P.

QUATRE LETTRES INÉDITES DE MOZART (1).

1re LETTRE.

*A M. ***, à Vienne.*

Prague, 15 janvier 1787.

Mon cher ami,

Enfin je trouve un moment pour vous écrire ! Je m'étais proposé, en arrivant, d'écrire de suite quatre lettres pour Vienne. Vains projets ! Je ne pus en commencer qu'une seule ; ce furent ma femme et Hofer qui la terminèrent. Dès notre arrivée, il fallut faire toilette pour le dîner qui était à onze heures. Après le dîner, M. le comte de Thun nous régala d'un concert, exécuté par ses propres gens, et qui dura environ une heure et demie : ce plaisir-là je puis l'avoir ici journellement. A six heures je me rendis en voiture avec M. le comte de Canal au bal de Breitenfeld, où l'on rencontre l'élite des beautés de Prague. Quelle bonne aubaine cela eût été pour vous, mon ami ! Il me semble vous voir, non point courir, mais boiter après toutes les jolies femmes et demoiselles. Je ne dansai pas, parce que j'étais fatigué : je ne fis pas le *muguet* par suite de ma timidité naturelle. En revanche je vis avec un plaisir infini tout ce monde sauter joyeusement sur des airs de mon *Figaro*, travestis en quadrilles et en allemandes. On ne parle ici que de *Figaro*; on ne joue, on ne chante, on ne pince, on ne racle que *Figaro* : on ne voit d'autre opéra que *Figaro*; enfin c'est partout *Figaro* et toujours *Figaro*; certes, un grand honneur pour moi ! Pour en revenir à ma journée du 11, j'étais rentré tard ; j'étais accablé de fatigue et de sommeil ; j'aurai probablement dormi fort longtemps : rien de plus naturel. C'est ce qui m'arriva en effet ; donc le lendemain matin fut encore *sine lined*. Après le dîner il ne faut point oublier la musique de M. le comte. Le même jour on avait fait placer un fort bon piano dans ma chambre ; vous pouvez bien penser que je l'ai mis à profit, et comme cela s'entend du reste, nous fîmes entre nous un petit *quatuor in caritatis camerá* (2), de sorte que la soirée s'écoula pareillement, *sine lined*. Maintenant prenez-vous-en à Morphée, qui est très propice à tous deux à Prague. Je ne sais com-

(1) Ces lettres sont tirées de la collection de M. Fuchs, artiste attaché à la chapelle impériale de Vienne.

(2) Dans le texte on lit entre parenthèse :

Und das schoene Bandel hammer.i

patois viennois qui ne peut se traduire.

ment cela se fit, mais nous nous réveillâmes très tard. Toutefois nous eûmes encore le temps de nous habiller pour être prêts à onze heures où nous fîmes notre visite au bon Père *Unger*, qui nous montra la bibliothèque impériale et le séminaire. Quand nous en eûmes pris plein les yeux, il nous sembla que notre estomac jouait un air, et nous nous hâtâmes de nous faire conduire en voiture chez le comte Canal, où nous dînâmes. La soirée vint nous surprendre plus vite que vous ne pouvez vous le figurer; l'heure du spectacle était venue. On donnait un opéra. Quant à l'exécution, je ne peux rien en dire, vu que j'ai beaucoup bavardé pendant la représentation; mais si j'ai bavardé contre mon habitude, c'est peut-être à cause de l'exécution. *Basta!* La soirée fut encore gaspillée *al solito*. Enfin aujourd'hui je suis assez heureux pour trouver un moment, et m'informer de la santé de vos chers parents et de toute la chère famille Jacquin. J'espère et souhaite du fond de mon cœur que tous se portent aussi bien que nous deux. Quoique l'on m'accable ici d'égards et de politesse, quoique Prague soit une belle et agréable ville, je vous avouerai franchement que je regrette beaucoup Vienne, et en particulier votre maison; et quand je pense que je ne vais vous revoir que pour peu de temps, et que je serai forcé de renoncer peut-être pour toujours à votre société, c'est alors surtout que je sens bien vivement tout ce que j'ai d'amitié et de profonde estime pour votre maison.

Vendredi prochain, le 19, j'aurai mon académie (concert) au théâtre: il est probable que je serai forcé d'en donner une seconde, ce qui prolongera malheureusement mon séjour en cette ville. Je baise mille fois la main à mademoiselle votre sœur, et la prie de bien travailler sur son piano neuf: mais cet avertissement est inutile, car j'avoue que jamais je n'ai eu une écolière aussi zélée; je me fais une fête à mon retour de l'aider de mes leçons *d'après mes faibles moyens.*

Maintenant il est temps de finir, n'est-ce pas? Sans doute il y a long-temps que vous vous dites cela. Adieu, mon bien chéri, conservez-moi votre amitié. Écrivez-moi bientôt, mais bientôt; en cas que vous soyez trop paresseux, faites venir *Satman* et dictez-lui la lettre; mais ça ne vient pas si bien du cœur, lorsqu'on n'écrit pas soi-même. Eh bien! je verrai si vous êtes mon ami comme je suis le vôtre, et comme je le serai toujours.

P. S. Sur la lettre que vous m'écrirez peut-être, mettez: A l'hôtel du comte de Thun. Mercredi je verrai et j'entendrai *Figaro*, à moins d'être aveugle et sourd, peut-être le deviendrai-je *après* l'opéra.

—

2ᵉ LETTRE.

A M. de Jacquin, à Vienne.

Prague, ce 24 novembre 1787.

Mon cher et bien bon ami,

J'espère que vous aurez reçu ma dernière lettre. Le 29 octobre mon opéra, *Don Giovanni* s'est produit sur la scène, au milieu des plus vifs applaudissements. Hier il a été donné pour la quatrième fois; la représentation était à mon bénéfice. Je compte partir le 12 ou le 13; à mon arrivée vous aurez de suite l'air en question.

N. B. Entre nous soit dit, je voudrais que mes amis, notamment Bridi, Bridi et vous, vous fussiez ici pour prendre part à ma joie.

Peut-être parviendrai-je à faire jouer *Don Giovanni* à Vienne. Je le désire vivement. On emploie ici tous les moyens possibles pour me décider à rester et à écrire une autre partition; mais, si flatteuses que soient ces instances, je ne peux accepter.

Maintenant, mon cher ami, comment vous trouvez-vous? Tout ce que je souhaite, c'est que vous vous portiez aussi bien que nous. Certes vous avez toute raison d'être content de votre sort, car vous possédez tout ce que vous pouvez désirer à votre âge et dans votre position, surtout à présent que vous voilà revenu à un genre de vie plus régulier. Mes semonces n'étaient-elles pas fondées, et n'avais-je pas raison de vous dire que le plaisir qu'on trouve dans des liaisons frivoles et passagères ne saurait se comparer avec la félicité que donne un amour vrai et raisonnable? Je suis sûr que vous me remerciez souvent dans le fond de votre cœur: vous finirez par me donner de l'orgueil. Mais, plaisanterie à part, vous me devez bien un peu de reconnaissance, — si d'ailleurs vous vous êtes rendu digne de mademoiselle de N** — car j'ai été pour beaucoup dans votre conversion.

Mon bisaïeul avait l'habitude de dire à sa femme — celle-ci à sa fille, ma grand'mère, celle-ci à sa fille, ma mère, et celle-ci enfin à sa fille, qui est par conséquent ma sœur — que si c'est un grand art de savoir bien parler, c'en est un plus grand de savoir finir à propos.

Je vais donc suivre le conseil de ma sœur — grâce à mon bisaïeul, etc., et mettre fin, non seulement à ma digression morale, mais aussi à ma lettre.

Le 9. C'est avec autant de surprise que de satisfaction que je reçois à l'instant votre seconde lettre. S'il ne vous faut que l'air en question pour vous assurer de mon amitié, vous n'aurez pas lieu d'en douter. Je vous l'envoie ci-joint. Toutefois j'espère que vous n'avez pas attendu cet envoi pour être convaincu de mon véritable attachement, et dans cet espoir je suis à jamais

Votre sincère ami,
W. A. MOZART *mp.*

P. S. Quoi, ni vos parents, ni mademoiselle votre sœur, ni monsieur votre frère, n'auraient aucun souvenir de ma personne! — J'ai de la peine à le croire. J'attribue cela à un oubli de votre part, et je me flatte de ne pas me tromper. — Quant au double cachet, voici qui vous expliquera la chose: la cire rouge étant mauvaise, je mis de la cire noire par-dessus, et j'avais oublié mon cachet à Vienne. Adieu, j'espère vous embrasser bientôt.

—

3ᵉ LETTRE.

Prague, le 31 mai 1787.

Ma chère et bonne petite femme,

J'arrive à l'instant, j'espère que tu auras reçu ma dernière lettre du 23; ainsi c'est convenu: jeudi le 4 juin, entre onze heures et midi, j'arriverai au dernier ou au premier relai, où j'espère vous trouver. N'oublie pas de prendre quelqu'un avec toi, qui puisse aller à la douane à ma place. Adieu! Dieu! quelle joie de te revoir! — A la hâte.

MOZART *mp.*

—

4e LETTRE.

Très honoré O. B.

Vienne, le ..... 1788.

Mon bien cher et bien bon ami,

La conviction que j'ai que vous êtes mon véritable ami et que je vous suis connu comme un honnête homme, m'encourage à vous ouvrir mon cœur et à vous adresser la présente demande.

J'entre en matière sans façon avec ma franchise accoutumée.

Si vous vouliez avoir la bonté de m'avancer pour une ou deux années mille ou deux mille florins, vous me mettriez fort à l'aise. A coup sûr, vous tomberez d'accord avec moi qu'on vit mal, ou plutôt qu'il est impossible de vivre, quand on est obligé d'attendre d'une rentrée de fonds à l'autre. Quand on n'a pas une avance quelconque, quand on n'est pas à couvert pour le nécessaire, il est impossible de mettre de l'ordre à ses affaires. De rien on ne fait rien.

Si vous me rendez ce service, je puis 1° parer en temps opportun, et par conséquent plus aisément aux dépenses les plus pressées; tandis que maintenant il me faut prendre des termes, et de sorte que souvent je suis obligé de jeter dehors ma recette tout entière; 2° libre de soucis et ayant l'esprit tranquille, je pourrai travailler plus assidûment, et par conséquent je gagnerai davantage.

Quant aux garanties, je crois que vous n'avez pas lieu d'être en peine; vous connaissez ma position et ma façon de penser. Pour ce qui est de la souscription, vous pouvez être parfaitement tranquille : je viens de prolonger le terme : j'ai espoir de trouver *un plus grand nombre d'amateurs à l'étranger qu'ici.*

Maintenant je vous ai fait lire dans mon âme au sujet d'une affaire qui est de la plus haute importance pour moi. Il me tarde de recevoir une réponse, j'espère qu'elle sera favorable. Je ne sais, mais tel que je vous connais vous êtes homme à venir en aide à un ami, comme je le fais moi-même, quand je le peux. Dans le cas où vous ne pourriez vous passer tout de suite d'une aussi forte somme, je vous prierais de me prêter du moins pour demain *deux cents florins;* mon propriétaire m'a tellement pressé (dans le texte : a été tellement indiscret) que j'ai dû le payer sur-le-champ, ce qui m'a dérangé dans mes affaires.

Aujourd'hui nous couchons pour la première fois dans notre nouveau logement, où nous demeurons hiver et été. Au fond, cela m'est indifférent, je trouve même que ça vaut mieux. Je n'ai pas souvent affaire en ville, et comme je suis moins exposé aux visites, j'ai plus de temps à moi. Si mes occupations m'appellent à la ville, le premier fiacre venu m'y conduit pour 10 kreutzer.

Mon logement est Wæbringer Gasse, aux Trois-Étoiles, n° 135.

Considérez ma lettre comme la marque de l'entière confiance que j'ai en vous, et restez toujours mon ami, comme je serai jusqu'au tombeau

Votre véritable et intime ami,

W. A. MOZART *mp.*

P. S. Quand ferons-nous une petite *musique* chez vous? Je viens d'écrire un nouveau trio. (Le mot *musique* est en français dans le texte.)

En marge on lit de la main de celui à qui la lettre était adressée : Envoyé 200 florins, le 17 juin 1788.

REVUE CRITIQUE.

ALBUM 1843. — Mlle L. PUGET. — M. MASINI.

Album de Mlle Loïsa Puget.

Il n'est point de compositeur qui ne croie que le genre dans lequel il écrit soit le plus beau, le plus agréable, le plus recherché, et celui qui conquiert le plus de suffrages. Consultez le symphoniste qui commence à trouver petits et insuffisants Haydn et Mozart, et cela pour se poser en rival de Beethoven, il vous dira que la symphonie est la plus magnifique et la plus intéressante manifestation de l'art, lorsqu'il nous prouve par ses œuvres qu'elle en est la plus pauvre et la plus ennuyeuse. Quel est le paon plus orgueilleux, le corbeau plus fier de son ramage que le flûtiste, le cornisto ou le cornetiste exécutant un air varié de sa composition? Qui plus persuadé de son mérite que le musicien faisant entendre une messe traitée par lui en opéra-comique ou en style exclusivement fugué? Qui plus que le pianiste faiseur de tours de force en forme d'études? Qui plus que l'arrangeur exploitant le domaine de la *fantaisie?* Eh bien! de tous ces compositeurs exécutants ou non, si contents de leur savoir et des suffrages qu'ils recueillent, nul n'est aussi fondé que les auteurs d'albums. D'abord, le son de ce mot a quelque chose de doux qui dispose bien en sa faveur; et puis les dorures, les reliures, les gravures dont l'objet est orné vous disposent à l'indulgence, à la bienveillance pour l'auteur. Quel est l'homme d'État qui ne sourie à l'expression poétique et musicale d'un sentiment du cœur, d'une idéalité de l'âme, précisément parce qu'il n'en a pas? Quelle est la jeune fille aux yeux noirs, ou de toute autre couleur, qui ne rêve amour au chant d'un amour bien peint? Quel est le boutiquier qui n'applaudisse à une pensée délicatement exprimée, ne fût-ce que pour avoir l'air de la comprendre et d'en avoir une aussi? Quel est le militaire qui ne trouve dans tous ces recueils un brave soldat qui reçoit dans le cœur une balle envoyée par un ennemi de la France, qui le guérit d'une passion malheureuse, ou qui, passant à côté dudit cœur, le rend aux caresses de sa mère, de sa sœur ou de sa bien-aimée? Enfin, jeune, vieux, étrangers, regnicoles, hommes de toutes conditions, de toutes professions se trouvent bien du régime de l'album. Il y en a déjà beaucoup de parus, messieurs et mesdames, il en paraîtra encore, il en paraîtra toujours! Avancez, faites-vous servir, achetez des albums; cela ne peut que vous faire du bien; c'est hygiénique. L'album dulcifie les tristes souvenirs et les sombres prévisions de l'avenir. — Un instant, direz-vous peut-être : s'il y a fagots et fagots, il doit y avoir nécessairement albums et albums. — Eh! mon Dieu, allez..... Si l'aigle d'une maison n'est qu'un sot dans une autre, le sot d'un cercle est souvent un génie dans un autre cercle; et quel est le salon qui n'accueille d'abord par des murmures approbateurs, par des frémissements d'aise une romance, fût-elle même insignifiante, si elle est chantée par madame Sabatier, Alexis Dupont, mademoiselle Lia Duport, Géraldy, Ponchard? Cependant si cette élite de nos chanteurs nous disent une de ces mélodies fines, spirituelles de mademoiselle Pujet, et surtout l'une de celles qui font partie de son album de cette année, oh! alors, la suprématie de ce genre de musique vous apparaît dans toute sa puissance.

L'auteur n'a pas déchu : c'est toujours la même gen-

tillesse d'esprit, la même déclamation vraie et empruntée aux inflexions de la nature; les mêmes mélodies fraîches, coquettes, parfois un peu précieuses, maniérées; la même harmonie élégante, distinguée, franche et sans recherche. Comment n'être pas charmé tout d'abord de la simple chanson ayant titre : LE SEIGNEUR ET LES HIRONDELLES, dans laquelle une pauvre et jeune villageoise, que le lithographe nous a faite si jolie, croyant n'aimer que les hirondelles, dévoile si naïvement son amour pour le seigneur de seize ans, qui revient au printemps comme ces oiseaux, symbole de bonheur? Ce sont de ces chants échappés d'un cœur de femme : c'est un doux mélange de pudeur et de dissimulation.

Quand on voit la délicieuse figure qui est sortie du crayon de Gsell, on conçoit toutes les instances poétiques et musicales contenues en la romance : LAISSE-TOI FLÉCHIR, dédiée à mademoiselle Eudoxie de Chancourtois. Il y a bien un peu de monotonie mélodique sur l'*appoggiature*, qui revient quatre fois sur le *la* dans chacun des trois couplets, ce qui fait douze fois; mais la chute de chacun de ces couplets est d'une brièveté pleine d'une concise originalité. Vient ensuite FLEUR DE MARIE LA GOUALEUSE, une paraphrase des *Mystères de Paris*, mélodie ornée encore d'une vaporeuse et charmante lithographie; puis LE BONHOMME DIMANCHE, chanson franche et cousine-germaine de celle populaire intitulée : LA DOT D'AUVERGNE, dans l'album de l'an passé de mademoiselle Puget. MA SŒUR, DÉFENDS-MOI est une romance pur sang : c'est un amant qu'on aime et qu'on fuit; c'est une sœur chérie qu'on appelle à son secours. La mélodie en est large et franche, et touchante et belle; la chute en est encore ici bien déclamée et termine heureusement les couplets. Si nous ne nous arrêtons pas au BERGER DE LA MONTAGNE, c'est pour arriver plus tôt au petit drame intime intitulé : LA BÉNÉDICTION D'UN PÈRE. Ce sont de ces chants heureusement dramatiques, vraie bonne fortune pour un album. C'est une affection pure, noble, paternelle, exprimée d'une façon pure et noble par la mélodie, sous laquelle brille un accompagnement d'un dessin contraint et d'une harmonie tout à la fois simple et touchante. Cette belle romance est une solennelle élégie qui sera dite partout et obtiendra un grand succès. Il y a bien quelque chose d'un peu précieux, d'un peu pointu dans la chansonnette : PRENDS GARDE A TON CŒUR! Ce petit dialogue mélodique sent les bergeries d'autrefois : c'est une légère esquisse du genre des trumeaux de Boucher et de Watteau. La chansonnette qui suit celle-ci : LE MAJOR SCHLAGMANN, OU L'EXERCICE A LA PRUSSIENNE, en baragouin tudesque, est d'un bon comique. C'est franc, bien rhythmé en style vraiment militaire : on dirait que le compositeur a fait ses études de tambour dans l'ex-fameuse compagnie Puget, de la 2e légion de la garde nationale, pour obtenir des *fla* et des *rra* aussi énergiques. La chanson : LES VŒUX D'UNE MÈRE OU HUIT ANS D'ABSENCE, qui établit en principe et proclame que *pour sa mère un fils n'est jamais étranger*, dit une chose vraie et bonne en soi. Cette pensée filiale et consolante s'émet sur un chant en six-huit, qui semble avoir la prétention de rivaliser LE SOLEIL DE MA BRETAGNE; mais.... — LA CHAINE BRISÉE! Il ne s'agit point ici de la prise de la Bastille, ni de celle d'Alger où l'on brise tant de chaînes; il n'est pas même question de l'inquisition, du prisonnier de Chillon chanté par lord Byron, du baron de Trenk que le Grand Frédéric tint enchaîné pendant trente ans pour le punir d'avoir été aimé de sa sœur; il n'y a point la moindre allusion aux chaînes de fleurs que donnent en ce moment à leurs compatriotes Van-Halen et Zurbano : LA CHAINE BRISÉE, sur laquelle mademoiselle Puget a répandu les fleurs de ses pensées musicales, est la plainte d'un grand et beau jeune lion que tenait enchaîné près d'elle une jolie gazelle du monde fashionable, et qui se voit forcée, par des circonstances indépendantes de sa volonté, de s'unir à un homme que, très probablement, elle n'aime que peu ou point.... pauvre mari! La mélodie, servant de préface à l'accident qui ne peut manquer d'arriver à ce dernier, est touchante et bien sentie; elle console sur l'avenir qui menace ce malencontreux mari qu'on ne connaît pas, mais qui vient fort sottement se jeter à la traverse du bonheur de ce couple que Deveria nous a fait si gracieux, et auquel on s'intéresse malgré qu'on en ait.

L'HERBAGÈRE ET LES GENS DU ROI est une simple chansonnette bâtie sur un délit forestier. Paroles, musique et lithographie font un tout naïf, touchant et vrai; cela termine bien l'album de mademoiselle Loïsa Puget, qui, ainsi que les précédents, ne peut manquer d'obtenir un succès de vogue.

Album de M. Masini.

M. Masini est aussi évidemment qu'éminemment né pour la romance : sa manière de l'écrire est vraie, dramatique, sans prétention; ses mélodies sont suaves, et son harmonie ne la brusque jamais. DOULEUR CACHÉE est une romance, la première de son album, qui le prouve tout d'abord. Il s'agit d'un de ces drames comme il s'en passe tant dans un cœur ou une poitrine de femme, ainsi que le disaient et l'écrivirent jusqu'à satiété, de 1830 à 1836, nos dramaturges modernes. Ici la gradation des sentiments et de la douleur est vraie et on ne peut mieux exprimée. On plaint cette pauvre jeune fille qui voit celui qu'elle aime en secret allant complimenter dans un bal une femme d'une grande beauté. Au premier couplet elle *se sent trembler*, au second elle *se sent pleurer*, et au troisième elle *se sent mourir*. Il y a du cœur et de l'art dans ce petit drame, qui est écrit avec la délicatesse et le tact qui distingue tout ce qui sort de la plume de M. Barateau. La musique est sœur des paroles. Après cette *triste*, vient tout de suite une fort jolie chansonnette intitulée : UN MARDI GRAS A VENISE. Cette Vénitienne, que M. Mouilleron nous a faite si pensive et si séduisante, s'exprime musicalement avec l'entrain et le *brio* d'une ardente Italienne et la grâce d'une Française?

Béranger a fait la paysanne de la Champagne simple, naïve et forte, ne parlant du grand capitaine qu'avec admiration, vénération. M. Barateau, dans MÈRE ET FILS, la fait mère, ayant devant elle le stryge dévorant de la conscription qui suçait le sang le plus pur de la France. Si cela est moins héroïque, moins national, cela n'est pas moins vrai, et prête plus à la romance. La réponse de la mère aux regrets guerriers du fils est d'un chant profondément senti et d'une expression touchante et dramatique. Certainement ce refrain :

> Je me souviens encor de la moindre victoire;
> Je me souviens toujours de vos grands jours de gloire...
> Où toutes les mères pleuraient;

cette douleur maternelle transportée sur la scène, et dite aussi bien qu'elle est bien exprimée par l'auteur et le

compositeur ferait une vive impression sur un auditoire quelconque. Si l'on nous demandait pourquoi M. Masini a fait la mélodie intitulée POUR QUI? nous répondrions que c'est sansdoute pour faire une romance comme on en voit beaucoup, et qui, lorsqu'on l'a entendue, ne vous donne pas un bien vif désir de savoir par qui elle est faite. — SI J'ÉTAIS REINE, est un charmant boléro, à mélodie franche, fraîche, entraînante, mise sur des paroles de madame Laure Jourdain, qui a peint avec les mêmes couleurs la déclaration d'amour peu équivoque d'une jolie fille à un beau chasseur, que M. Mouilleron le lithographe ne nous montre pas trop enthousiasmé d'entendre de si poétiques choses.

PARTEZ! est une délicieuse idylle pleine de fraîcheur et de mélancolie. C'est une énigme sentimentale dont le mot est *restez!* mot qui forme toute une péripétie s'échappant du cœur. Le compositeur s'est bien inspiré de cette jolie petite pièce de poésie, et sa musique fait rêver. Celle de la chansonnette intitulée : IL NE FAUT PLUS QUE JE VOUS AIME, vous réveille par son espièglerie. C'est un charmant badinage, un joli parlage d'amour. M. Masini s'est encore bien uni de pensée à cette coquette poésie de mademoiselle Arcie Carrié. Le style sautillant de la mélodie contraste heureusement avec les six croches liées de l'accompagnement : c'est léger, joli et bien dessiné, comme le dessin que M. Leroux a fait de cette petite scène d'amour, comme celui de PARTEZ! et comme ceux qui suivent, dus au même crayon. Et comme il faut toujours qu'il y ait dans un album une romance favorite de tous, prédestinée à la vogue des salons ou des rues, nous pensons qu'UN AMOUR QUE DIEU SEUL CONNAIT sera cette romance bienheureuse, si elle ne l'est déjà. C'est encore du drame, c'est quelque chose qui navre le cœur. Un jeune villageois assiste au mariage de son frère, dont il aime la fiancée sans le dire, et part pour oublier ce fatal amour en servant son pays. Frappé d'une balle ennemie, il meurt en disant : *Dieu seul connaît mon amour!* La mélodie qui exprime cela est touchante et dramatique, et suffisamment modulée. Nous aimerions mieux, comme forme d'accompagnement, des accords en croches brèves répondant à celles de la basse sur ces mots : *Je quittai tout, parents, patrie*, que le dessin en croches liées, qui ferait mieux pris seulement sur le dernier vers : *Et Dieu seul connaît mon amour.* Quoi qu'il en soit, cette intéressante romance aura un succès d'attendrissement, et sera répétée par les femmes sensibles, qui, même mariées, ne sont jamais fâchées qu'un beau jeune homme meure pour elles d'un amour rentré... ce qui ne veut pas dire qu'il n'en soit pas plusieurs qui préfèrent un amour ostensible avec un bon vivant. Après la romance larmoyante, on sera charmé de se bercer sur le lac par une belle nuit, et de redire le *Ah! ah! ah! ah!* comme refrain de la chanson classique : c'est ce qu'on trouvera à la suite de la barcarolle ayant nom LA LAGUNE; puis vient la jolie chansonnette, UN BAL DE VILLAGE; puis ANNA L'ANDALOUSE, séguidille pleine de verve et d'entrain, bien attaqué par le parolier, bien riposté par le musicien; et puis, pour finir, encore une romance touchante, pour voix de baryton, intitulée LES BEAUX JOURS DE L'AVEUGLE. Tout cela formant un recueil de mélodies fraîches, vives, mélancoliques, spirituelles et faciles à retenir, assurent à l'album de M. Masini un succès populaire et de salon qui s'étendra au-delà de l'an 1843.

Henri BLANCHARD.

MÉTHODE PRATIQUE POUR LE VIOLONCELLE,

Par S. LEE.

Le violoncelle est un des instruments les plus sympathiques : il n'est intelligence si antimusicale qui ne s'émeuve à ce timbre doux et mordant, velouté et incisif. Mais pour que l'instrument arrive à produire les merveilleux résultats qu'il est permis d'en attendre, par quelle application constante, par quels soins, par quels travaux, par quelles études ne faut-il pas faire passer l'exécutant! Que d'essais infructueux, de leçons et de veilles avant que d'élève il devienne artiste! Aussi, pour lui, être bien enseigné, trouver un bon maître, une bonne méthode, c'est toute une question d'avenir. Entre les nombreuses méthodes de violoncelle qui existent, celle de M. Lee est assurément une des meilleures, et les qualités qui la distinguent justifient complétement la mesure qui l'a fait admettre au nombre des traités servant à l'enseignement dans les classes du Conservatoire. Pour écrire une bonne méthode, le talent de compositeur est peut-être moins nécessaire qu'un discernement juste, une grande expérience dans le professorat et une étude approfondie de tous les ouvrages du genre. Réunir dans le moindre espace possible tout ce qu'il faut connaître, élaguer tout ce qui est inutile ou oiseux, mettre les démonstrations à la portée de l'élève, employer dans les leçons pratiques un style approprié à l'instrument, enfin rendre l'étude agréable, telles sont les conditions qui constituent un bon livre de cette nature, telle est la tâche de celui qui entreprend de l'écrire. — Ces réflexions, que les auteurs font souvent sans en remplir l'objet, M. Lee les a long-temps mûries, et l'on peut dire que son travail était déjà à moitié achevé avant qu'il en eût tracé une seule ligne. — Jetons un coup d'œil rapide sur la division générale de l'ouvrage et sur les principaux éléments qu'il renferme. — Les premiers paragraphes traitent de la pose du violoncelle, de celle des mains et des doigts, du mouvement de l'archet et de l'accord de l'instrument; puis nous passons à une série d'exercices sur l'échelle naturelle du violoncelle (première position). Après avoir parcouru les principales gammes, l'auteur indique les différents coups d'archet, développe l'agilité des doigts et du poignet droit, c'est-à-dire apprend à exécuter le passage d'une corde à une autre par la seule articulation du poignet, sans mouvoir la partie supérieure du bras. Suit un tableau des diverses positions sur le manche. Ici de nouvelles gammes, mais cette fois avec un accompagnement figuré qui pourra même devenir un sujet d'étude pour l'élève lorsqu'il se sera familiarisé avec toutes les positions. Après cela on trouve les indications les plus précises sur la manière d'exécuter le détaché ordinaire avec des doubles croches, puis sur le changement du coup d'archet; l'auteur donne pour exemple jusqu'à huit coups d'archet différents sur la même figure. Viennent ensuite : Exercices sur le triolet, sur la syncope, sur les notes pointées, sur l'appogiature et sur les différents genres de triller; gammes et figures chromatiques, doubles notes (objet qui a une importance toute particulière, comme l'on sait, par la difficulté d'attaquer les deux cordes avec égalité et justesse); trille simple en doubles notes et double trille, emploi du pouce, gammes et exercices sur toutes les positions du pouce. Puis encore neuf changements de coup d'archet pour la même figure, détaché léger, staccato, arpéges sur trois et quatre cordes; enfin l'auteur traite

des sons harmoniques, il en présente un tableau parfaitement établi sur les quatres cordes en montant et en descendant; il donne des exercices sur les deux genres de sons harmoniques, les naturels et les artificiels, et passe en dernier lieu à l'exécution des octaves.

Cette sorte de catalogue thématique que nous venons de faire parcourir au lecteur suffit pour faire connaître avec quelle étendue et quel détail M. Lee a pénétré dans les plus petites parties de la matière qu'il avait à traiter; nous ajouterons que les exercices ne le cèdent en rien aux mérites du texte, et qu'ils sont présentés avec le savoir et l'intelligence d'un praticien expérimenté autant que d'un théoricien habile. Chaque précepte est immédiatement suivi de l'exemple, système dont on ne peut nier l'avantage. M. Lee trouvera, nous n'en doutons pas, dans l'approbation des gens de l'art et dans la faveur du public la juste récompense de ses utiles travaux; ce nouveau succès, joint à ceux qu'il a déjà obtenus comme compositeur et comme exécutant, lui promet une célébrité dont son extrême modestie sera inhabile à le préserver.

La méthode se termine par une suite de préludes en arpèges dans tous les tons majeurs et mineurs, et d'études empruntées aux meilleurs maîtres, tels que *Dotzauer*, *Kummer*, *Merk*, *Baudiot*, *E. Servais*, *Romberg* et *Duport*.

Georges KASTNER.

L'AUTEUR
des Lettres sur la Musique en France,
A
M. FÉTIS PÈRE.

V..., 8 *décembre* 1842 (*).

MONSIEUR,

Je regrette beaucoup que les voyages de M. Schlesinger aient retardé si long-temps la publication des observations que vous lui avez adressées en date du 1er septembre, et que je viens de lire dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*; je me serais empressé d'y répondre à cette époque, et notre correspondance à ce sujet eût eu du moins un à-propos qui lui manque aujourd'hui. Mais, ce retard n'étant ni de votre fait ni du mien, le public qui nous lit, et qui se compose en majeure partie de personnes qui s'intéressent à la question qui nous occupe, ne nous saura peut-être pas mauvais gré de l'avoir reprise et traitée de nouveau.

En écrivant quelques *Lettres sur la musique en France*, j'étais loin, Monsieur, d'avoir le projet de faire l'*Histoire* de la musique, et bien moins encore une *Biographie* des musiciens; je n'avais d'autre intention que celle de mettre les personnes auxquelles j'adressais ces Lettres, et qui me les avaient demandées, au courant des *époques principales* qui avaient signalé *les progrès* de l'art musical en France. J'ai donc dû ne m'étendre particulièrement que sur les dix années (de 1791 à 1801) dans lesquelles cet art a déployé parmi nous ses plus grandes facultés, et produit ses œuvres les plus remarquables.

(*) Si cette lettre n'a pas été insérée dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, c'est par suite d'obstacles indépendants de la volonté de l'auteur.

A la fin de ma quatrième Lettre, dont le sujet est GARAT, après avoir parlé de l'*émulation musicale* que ses concerts firent éclater de toute part, je dis : « Il n'y avait » vraiment plus moyen d'abandonner à ses instincts une » nation qui témoignait un si vif désir de s'instruire; il » eût même été imprudent et presque barbare de laisser » son instruction au hasard des professeurs particuliers, » dont la plupart avaient alors eux-mêmes tant de choses à » apprendre : l'établissement d'un *Conservatoire* deve- » nait donc en même temps une justice et une nécessité. » — Ce langage est loin d'appartenir, je crois, à un homme qui aurait fait partie de *cette coterie* que vous dites avoir vue *fort active à décrier le Conservatoire*; et ceux mêmes qui, sans avoir lu ce que je dis de cette institution dans mes Lettres suivantes, ne connaîtraient de mes opinions que ce j'en viens de citer, pourront apprécier vos conjectures et vos insinuations.

Dans ma cinquième Lettre, que j'intitule : LE CONSERVATOIRE, je rends compte de son établissement, des difficultés qu'il éprouva d'abord, de la fausse route dans laquelle je pense qu'il s'engagea, en donnant tous ses soins à la partie *instrumentale* au détriment de la partie *vocale*, et enfin des dissentiments et des passions qui l'agitèrent à cette époque : voilà absolument *toute ma cinquième Lettre*.

Je ne vous suivrai donc pas, Monsieur, dans les longs développements biographiques que vous avez jugé à propos de consacrer à deux compositeurs (*Gossec* et *Catel*), que je n'ai nullement *attaqués* en leur qualité d'artistes, et envers lesquels je ne puis avoir péché que par une omission indispensable : je n'ai dit que deux mots de l'un et un mot de l'autre, parce qu'*il n'entrait pas dans mon sujet d'en dire davantage*. J'ai lieu d'être étonné, Monsieur, qu'un homme qui a l'habitude d'écrire, et qui l'a fait quelquefois d'une manière si distinguée, n'ait pas senti cette *nécessité* de rester dans son sujet, et vienne me reprocher aujourd'hui de m'y être soumis, parce qu'il lui a plu de s'en affranchir lui-même.

J'ai suivi le même principe à l'égard de l'*École de musique militaire*, parce que je n'avais pas mission de parler de cette École, dont la durée d'ailleurs a été courte, et qui est venue se fondre dans la grande institution dont j'avais à rendre compte : je n'ai donc prononcé son nom que pour indiquer le *berceau administratif* de la *personne* dont j'avais à m'occuper plus particulièrement.

Et ici, j'ai un devoir à remplir : c'est de manifester le regret profond que j'ai éprouvé de la vivacité de quelques unes de mes expressions, lorsque je vins à savoir, dans la solitude où je vis, que cette *personne*, que je croyais ne plus exister, est encore de ce monde. Si l'on ne doit que la vérité aux morts, avec la vérité on doit aussi *la politesse* aux vivants; et mes regrets paraîtront d'autant moins suspects à ceux qui me connaissent, qu'ils savent que j'ai fait de ce principe la règle de toute ma vie. Quant à ceux qui ne me connaissent pas, il faudra qu'ils se contentent de ma parole, ou que je me passe de leur suffrage; car je proteste, à ceux-là comme aux autres, que je n'ai à désavouer que cette *demi-douzaine* de mots, et que c'est le seul tort que je me reproche, tout involontaire qu'il ait été.

Cela dit, arrivons au CONSERVATOIRE, *seul sujet de ma cinquième Lettre*..

Ce n'était assurément pas une petite tâche que celle de

mettre à exécution le décret de la Convention qui instituait cette grande école musicale. Cette institution n'avait aucun antécédent en France : tout était à faire, à organiser, à *créer* même. Ne nous étonnons donc pas s'il y eut d'abord une grande incertitude et beaucoup d'irrésolution. Mais si l'inaction se prolongea, et menaçait en effet de devenir fatale, n'était-ce pas bien plus encore la faute du *ministère* que celle des inspecteurs de *l'enseignement*, auxquels on n'accordait aucun moyen de le mettre en activité? — J'ai été frappé de l'étonnement le plus douloureux, je vous l'avoue, Monsieur, lorsque je vous ai vu, pour satisfaire au besoin de votre *plaidoirie*, déverser le blâme tout entier sur vos anciens maîtres, les accuser durement d'une *incapacité administrative* que vous auriez tout au plus eu le droit d'appeler *inexpérience*, et les sacrifier ainsi tous à un homme étranger aux arts, et que vous dites *connaître à peine*.

Examinons donc le tableau que vous tracez de la situation, et dont vous rendez les inspecteurs *seuls responsables :*

« Près d'une année s'était écoulée, dites-vous, et rien » n'était fait encore. Les administrateurs du Conservatoire n'avaient pu même se faire mettre en possession » des bâtiments des Menus-Plaisirs, affectés au service de » l'École. »

N'avaient pu... — Ils avaient donc fait pour cela tout ce qu'ils pouvaient faire ; et si ce qu'ils pouvaient à cet égard se bornait à si peu de choses, les difficultés et les retards ne venaient donc pas d'eux.

« Il n'avait point été fait de réglement. »

On ne peut rien *régler* quand rien n'existe : Dieu lui-même avait au moins trouvé le *chaos* quand il a *réglé* le monde.

« Aucun arrêté n'avait été pris concernant le choix du » système d'enseignement. »

Nous allons voir tout-à-l'heure que c'était au contraire le seul objet possible des travaux auxquels les inspecteurs se livraient.

« Les cours n'étaient point ouverts. »

Ils ne pouvaient l'être, puisque les inspecteurs *n'avaient pu* même encore se faire concéder *les bâtiments nécessaires*.

« La correspondance avec le gouvernement n'était » même pas régulière. »

Regulière !... — Je ne sais ce que vous entendez par ce mot ; mais je sais parfaitement que les inspecteurs avaient un *président temporaire* qu'ils nommaient entre eux, et que ce *président* correspondait *seul* avec le *ministre* de l'autorité publique, qui avait alors elle-même une organisation semblable. Je sais aussi que c'est entre les mains de ce *président*, le comité assemblé, que Grétry remit très *régulièrement* sa démission, comme je l'ai raconté. Cette *histoire*, qui est *vieille* en effet, mais qui n'en est pas moins *vraie*, m'a été confirmée vingt fois par Lesueur lui-même, et vous voulez bien convenir que *Lesueur était un honnête homme*. — Ce *certificat*, en forme de *déclaration*, qui a été sollicité de Grétry *plusieurs années après*, et que vous citez d'un air si triomphant, n'est qu'une preuve de plus de l'importance qu'on attachait à ce fait accusateur, et une de ces roueries administratives trop connues pour imposer à personne, et déterminer la conviction de qui que ce soit un peu au courant des affaires de ce monde.

Je reviens aux inspecteurs, qui s'occupaient, dans leurs fréquentes réunions, de la discussion du système d'enseignement à établir, et qui ne pouvaient en effet s'occuper que de cet objet, puisque le ministère lui-même les secondait si peu dans les autres parties du service qui devaient le regarder *seul*, et qui leur étaient tout-à-fait étrangères.

« Vous ne savez, dites-vous, quel secret penchant » portait Lesueur à désapprouver la direction qu'on voulait imprimer aux études dès les premiers temps. »

Ce *penchant* n'était un *secret* pour personne : Lesueur voulait que l'on donnât à *la partie vocale* l'importance qui lui appartenait, et qu'on s'obstinait à lui refuser. C'était son avis dans le comité ; et il le disait partout, et il l'imprimait, et Grétry partageait cet avis (quoique vous ne le disiez pas), et tout le monde convient aujourd'hui qu'ils avaient tous deux raison. — J'ai appuyé sur ce sujet dans ma lettre, de manière à fixer l'attention d'un artiste comme vous, monsieur; et je m'étonne qu'en vous étendant avec tant de soin et de passion sur des misères personnelles et d'une très mince importance, vous passiez sous silence, dans l'examen de cette lettre, un de ses articles principaux, une de ses plus sérieuses considérations.

C'est à cette époque, et pour sortir *d'un des embarras* qu'éprouvaient les inspecteurs, qu'ils adhérèrent à la proposition de Gossec, de solliciter le congé militaire de M. S***, alors *capitaine au* 103e *régiment de ligne*, pour les aider dans l'organisation du *matériel* de l'établissement. Le seul bon sens indique qu'ils ne pouvaient le demander pour autre chose. Ce fut d'abord une faveur due tout personnellement à MM. les inspecteurs, dont M. S*** ne fut primitivement que le *conseiller officieux :* ce fut le premier échelon de sa grandeur. — Bientôt il fit sentir, avec quelque raison, qu'il ne pourrait opérer avec une certaine efficacité qu'étant revêtu d'un *titre* qui lui donnât le droit d'agir ; et c'est alors que M. Ginguené, directeur de l'instruction publique, fit revêtir M. S*** du titre de *commissaire du gouvernement :* deuxième degré de l'ascension de M. S***.

Jusque là, il n'y avait rien à dire : le *commissaire* du gouvernement pouvait avoir les talents nécessaires pour *organiser* une administration ; et si, son projet une fois adopté, il se fût contenté de se réserver l'*inspection* de la partie *administrative*, personne ne l'eût trouvé mauvais, puisqu'il passait pour avoir les moyens de la bien conduire. — Mais il y avait là, ce que l'on ne rencontre point dans les autres administrations, une partie d'*art* et d'*enseignement*, *seul but de l'institution*, partie que ses *véritables fondateurs* avaient confiée à des talents spéciaux et éprouvés, et dont l'action devait être, non pas seulement *distincte* de celle qui s'exerçait sur des maçons, des menuisiers et des commis, mais *supérieure à toute autre* dans le sein de l'établissement. Il eût donc été fort convenable, et fort à désirer pour l'honneur des artistes, que le *grand-prêtre* du temple fût *un initié*, un *compositeur universellement connu*, et non pas un *capitaine au* 103e *régiment....* — Voilà ce qui a *étonné* et *scandalisé* tous les amis des arts ; voilà ce que j'ai appelé une véritable *usurpation*.

En vérité, Monsieur, ils durent bien rire les Italiens, eux qui ont toujours eu à la tête de leurs Conservatoires les sommités musicales les plus illustres, lorsqu'ils apprirent que le *directeur* du Conservatoire français s'appelait S***, et qu'il avait à ses ordres des hommes qui

s'appelaient *Méhul*, *Cherubini* et *Lesueur !*... Mais convenez aussi que ce qui pouvait faire rire l'Italie ne devait point produire cet effet en France.... — Ne vous étonnez donc plus qu'il se soit rencontré un si grand nombre d'artistes et de gens de cœur qu'une telle anomalie révolta : quant à moi, Monsieur, mon *front chauve* en rougit encore, et mes *cheveux blancs* s'en trouvent toujours humiliés (1).

Oh ! qu'il est à regretter que *Méhul* n'ait pas eu le courage de ses désirs et la conscience de ses forces ! Pourquoi ce grand artiste n'osa-t-il s'emparer d'une puissance qui s'offrait à lui, que personne n'était disposé à lui disputer (Lesueur moins que tout autre), qui allait si bien aux brillantes qualités qui le distinguaient, et que l'autorité se serait empressée de lui concéder !... Au bout de trois mois d'un examen intelligent, tel qu'il était en état de le faire, toute cette fantasmagorie de détails administratifs dont on lui faisait peur, eût bientôt disparu ; il eût semblé un aigle dans ces bureaux du ministère, où les spécialités qui savent parler un peu haut imposent toujours le respect et le silence ; et le Conservatoire français eût eu dès sa naissance à sa tête un homme d'un génie reconnu, qui lui eût imprimé ce *lustre artistique* que Cherubini n'a pu lui communiquer que plus de vingt ans après, et qu'heureusement M. Auber ne me paraît pas homme à laisser s'éteindre, d'après ce que je connais de son caractère, et les mesures que j'entends dire qu'il se propose de prendre.

Mais enfin, puisque Méhul avait eu peur, puisque là où il pouvait régner avec gloire il permit le règne d'un autre qui n'y avait aucun titre, était-ce donc une raison pour laisser accabler de dégoûts et d'outrages le plus inoffensif des hommes, qui assurément ne voulait pas régner non plus, lui, dont la vie était tout artistique, et que son caractère éloignait tellement de toute espèce d'intrigue et de domination, qu'il savait à peine ce qui se passait dans le monde, à l'école, et même chez lui ? Il y avait en entre eux une espèce de rivalité ; mais cette rivalité, ce n'était point Lesueur qui l'avait provoquée ; et n'était-ce pas d'ailleurs une raison de plus pour engager Méhul à faire cesser des persécutions et des scandales dans lesquels la malveillance pouvait l'accuser de complicité ?

Vous dites, Monsieur, que ce fut Martini qui occupa alors la place de Lesueur : c'est vrai ; et ce Martini a marqué si peu dans l'enseignement du Conservatoire, que je l'avais oublié. Mais qu'en concluez-vous, je vous prie ?... Eh ! Monsieur, n'était-ce donc pas assez de honte comme cela ? Et ne vous apercevez-vous pas qu'en faisant connaître la nomination d'un homme comme Martini à la place d'un homme comme Grétry ou comme Lesueur, vous ne faites que divulguer une ignominie de plus ? — Au reste, ceux qui la commirent alors n'eurent pas lieu de s'en féliciter plus tard ; car qui ne connaît, parmi les musiciens, les démarches et les sollicitations sans nombre que l'*inspecteur* Martini fit auprès de l'autorité, dans la malheureuse année 1815, pour détruire et anéantir complétement ce Conservatoire qui l'avait adopté et fait vivre ?... Ce n'est pas vous, Monsieur, qui pouvez l'ignorer.

Vous vous donnez la peine de compulser les archives ministérielles pour en extraire des lettres et des arrêtés favorables à votre principal *client ;* c'est avoir en vérité bien du temps à perdre ; ne sait-on pas comment un *directeur* se fait adresser toutes ses paperasses que la plupart du temps il dicte lui-même ? Oh ! il était bien *en règle*, comme vous le dites ! ce qu'il faisait, il n'avait que trop *le droit* de le faire !...

Ne parlez donc pas non plus de ces *vœux unanimes*, manifestés à diverses époques par des *signatures*, honteux monuments de la passion qui les mendiait et de la faiblesse qui les accordait ; n'ai-je pas dit, et pouvez-vous ignorer comment on les obtenait ? J'en ai beaucoup connu de tous ces signataires ; les malheureux n'en parlaient que les larmes aux yeux. Persuis, l'élève et l'ami intime de Lesueur, et qui a été *chassé* avec lui, n'avait-il pas signé ? Ce Martini, que vous citez, n'a-t-il pas signé aussi ? et Dieu sait pourtant s'il se gênait pour dire ce qu'il pensait de votre *directeur !* Ne l'ai-je pas entendu vingt fois s'écrier, à l'époque où M. Choron s'efforçait de faire revivre l'ancienne musique religieuse : *Prenez garde à ce Choron ! il veut être le S... des maîtres de chapelle.* — Et quant à Méhul, j'ai eu le droit de parler de ses regrets ; car, comme un jour, usant du privilége que m'ont toujours donné mon caractère et mon indépendance personnelle, je lui exprimais ma pensée sur ces déplorables circonstances : *Que voulez-vous*, me dit-il, *nous étions tous un peu fous dans ce temps-là.*

Toutes ces raisons et ces preuves à l'appui de mes opinions et de mes récits ne valent-elles pas bien, Monsieur, les acclamations de je ne sais quel *banquet* de 1839, acclamations qui accompagnent toujours un *toast*, quel qu'il soit, quand la table est bien servie et que le vin est bon ?

CONCLUONS : En écrivant *sur la Musique en France*, je ne pouvais mentionner tous ceux qui se sont avisés d'y aligner des notes ; et ceux auxquels je m'adressais n'exigeaient pas même que je les entretinsse des compositeurs qui n'avaient acquis qu'une renommée seulement estimable. — Je devais également me borner à indiquer certaines institutions qui ont précédé le Conservatoire, et dont l'influence a été médiocre, sans doute parce que leur durée a été courte. — Mais je ne pouvais me dispenser de m'étendre davantage sur cette grande école musicale dont l'influence et la durée ont été d'une bien autre importance,

---

(1) Il paraît que les Italiens finissent comme nous avons commencé.

J'ai lu il y a peu de jours dans la *Gazette musicale* (n° 47, 20 novembre), un article fort intéressant sur l'état actuel de la musique en Italie. J'ai remarqué entre autres ce passage à l'occasion du Conservatoire de Naples, dont Mercadante est le directeur :

« Nous n'avons point aperçu dans le Conservatoire l'action de » ce directeur ; c'est toujours la *commission administrative* qui » règle, .. qui imprime le mouvement... Eh ! vraiment, c'est là » qu'est tout le mal !... Tout a été prévu dans le réglement du » Conservatoire de Naples, tout, hors l'essentiel, la direction » active, intelligente, artistique ;... tout s'y fait avec régularité ; » mais le principe vivifiant, l'impulsion, qui ne peut partir » que d'une âme énergique, d'un savoir étendu, d'une expé» rience consommée, ce principe, dis-je, cette impulsion man» quent, et avec eux tout moyen de succès... — L'action de Mer» cadante ne se fait apercevoir que lorsque l'orchestre et le » chœur des élèves sont réunis sous sa direction. Alors l'artiste » paraît dans toute sa valeur ; il imprime un sentiment de con» fiance et de respect à toute cette jeunesse qui se sent animée » et vivifiée par lui : là est la *véritable direction* du Conserva» toire, celle qui porte des fruits, et atteint le but de l'institu» tion. »

L'article dont j'extrais ces paroles si bien senties et si vraies, est signé FÉTIS *père.*

et par son institution même, et par le talent et la célébrité des hommes appelés à en faire partie.

En m'occupant du Conservatoire, je me suis bien gardé de donner le titre de son FONDATEUR à un homme qui n'y avait été appelé qu'assez longtemps après sa fondation, et qui était d'ailleurs incapable par lui-même d'y exercer aucune influence artistique. — Il m'était également impossible de passer sous silence, comme vous avez jugé à propos de le faire, les scandaleux procédés dont fut l'objet et la victime une des plus belles illustrations musicales de la France, qui eut alors besoin de la plus puissante de toutes les protections pour n'être pas réduit à *quitter son pays* ou à *mourir de chagrin*, ce que vous appelez, avec un admirable sang-froid, *de la susceptibilité*.

Les faits dont j'ai parlé se sont passés SOUS MES YEUX...; et j'étais d'autant mieux placé pour les apprécier avec justesse et impartialité, qu'après avoir appartenu à l'institution comme élève, mes intérêts ne s'y trouvaient plus engagés ni dans le présent ni dans l'avenir. Pour raconter ces faits, je n'ai eu besoin de consulter aucun *factum* bon ou mauvais; mes souvenirs ont été nets, parce que mes impressions avaient été vraies : j'avais donc toutes les conditions nécessaires pour *me faire historien*, comme vous dites.

Vous êtes peut-être encore un peu jeune, Monsieur, pour avoir *vu* comme moi tous ces faits; mais de quelle manière que vous les ayez appris, que vous les ayez vus de vos yeux ou avec les yeux des autres, il est évident que vous les présentez sous une influence différente : c'est votre droit comme cela avait été le mien, et je ne doute pas plus de votre bonne foi que vous n'auriez raison de suspecter la mienne. Mais, quelle que soit l'opinion que l'on ait conservée de cette vieille et déplorable histoire, personne ne peut me reprocher d'avoir été injuste, dans la narration que j'en ai faite, envers aucun ARTISTE célèbre, ou seulement estimable. Toutes les fois que l'occasion s'est présentée de faire entrer leurs noms *dans le plan que je m'étais tracé*, je l'ai fait avec empressement, et je crois avec justice. Il se peut cependant que mes éloges n'aient pas toujours paru *suffisants* à certains amours-propres, un peu gâtés peut-être par ce que George Sand appelle, avec son habituel bonheur d'expression, *Les hâbleries de la biographie contemporaine;* mais depuis quand l'opinion que l'on conçoit des choses et des personnes doit-elle être absolument celle de tel ou tel écrivain? Cette prétention, qui ne peut être justifiée, rendrait impossible toute discussion artistique, toute manifestation d'une opinion intime et sincère : je ne consentirai jamais à subir ce joug, à passer sous ce niveau. Ce que je pense, ce que je sens, je l'écrirai toujours, et le publierai quelquefois, parce que cette occupation récrée ma vieillesse et charme ma solitude. Mais je déclare ici, à vous, Monsieur, et à qui que ce soit, qu'on est bien libre de faire sur ce que j'ai publié, comme sur ce que je puis publier encore, les observations qu'on jugera à propos, et d'y ajouter même toutes les injures qui pourront soulager les passions qu'on éprouvera; car, tout en continuant d'écrire, JE NE RÉPONDRAI PLUS A PERSONNE.

Agréez, etc.,

J.-M. P.

Je vous prie, Monsieur, d'avoir l'extrême bonté de donner place dans vos colonnes à la lettre suivante que j'ai adressée le 7 décembre aux rédacteurs de la *France musicale :*

Paris, 8 *décembre* 1842.

« MESSIEURS,

» Dans votre numéro du 20 novembre dernier, vous m'avez accusé d'avoir fait depuis mon entrée à l'Opéra une économie de plus de 400,000 francs sur le personnel et la mise en scène.

» J'ai répondu par un extrait de mon grand-livre, que loin d'avoir diminué de 400,000 francs la dépense annuelle de ces deux chapitres, je l'avais au contraire augmentée de 68,001; qu'ainsi l'erreur commise par l'auteur de vos calculs n'était pas moindre de 468,000 francs par an.

» Depuis, dans votre numéro du 4 décembre courant, vous m'accusez de m'être *sciemment trompé* en feignant de croire que vous aviez présenté comme *annuelle* l'économie de 400,000 francs sus-mentionnée, tandis qu'en réalité vous ne l'aviez présentée que comme faite depuis deux ans et demi.

» Voilà, messieurs, une assertion bien positive, bien réfléchie, bien faite en connaissance de cause. Il s'agit d'ailleurs d'une chose que vous devez savoir mieux que personne; auteurs du calcul, vous ne pouvez en ignorer la base. Si donc il vous arrivait de soutenir à cet égard autre chose que la vérité, vous vous exposeriez à vous entendre dire ce que vous dites vous-même si légèrement aux autres : *Vous ne vous trompez pas..... Vous cherchez à tromper!.....*

» Eh bien, messieurs, veuillez m'expliquer, je vous prie, ou plutôt veuillez expliquer à vos lecteurs, comment il se fait qu'ayant voulu, ainsi que vous le dites, totaliser la dépense des deux premières années et demie de ma direction, pour les comparer sans doute à une égale période de la direction précédente, vous n'ayez jamais porté en compte que les dépenses *d'une seule année?.....*

» Vous citez les chiffres de quarante-deux traitements d'artistes, les uns réformés, les autres engagés par moi à des époques différentes, et au lieu de calculer ce que chacun d'eux m'a coûté, d'après la durée réelle de ses services durant cette période, vous n'additionnez que leurs traitements *d'une année!...* Cela est étrange, messieurs, veuillez en convenir, de la part de gens qui déclarent avec tant d'assurance n'avoir voulu faire un calcul *annuel*, et qui s'indignent de s'en voir imputer la pensée.

» Vous paraissez, messieurs, faire assez bon marché de la bonne foi des gens qu'il vous plaît d'attaquer. J'ai voulu moi, non pas dire ce que je pensais de la vôtre, mais mettre vos lecteurs à même de l'apprécier; ils peuvent le faire maintenant en connaissance de cause.

» Si, comme on l'assure, quoique j'aie peine à le croire, la personne qui enrichit vos colonnes de ses calculs a été quelque temps employée dans mon administration, cet échantillon de la rectitude de son jugement diminue beaucoup, je dois en convenir, mon regret d'avoir été obligé de me priver de ses services. Ou je me trompe fort, ou sa manière de compter n'eût été que très peu propre à mettre de l'ordre dans les affaires que j'aurais pu lui confier.

» Je maintiendrai donc, messieurs, même en face de vos chiffres, dont je vous engage à mieux étudier la valeur, ceux que j'ai fidèlement extraits de mon grand-livre, et je prie vos lecteurs de donner à ceci quelque attention. Si dans une question de chiffres, c'est-à-dire sur le terrain même de l'exactitude, la bonne foi de messieurs les rédacteurs de *la France musicale* a le malheur de commettre des erreurs si considérables; si sur un total de 700,000 ou 800,000 francs ils se trompent que de 468,000 francs, je demande quelle confiance ils peuvent mériter en fait de critiques, de nouvelles et de caquetages de coulisses. C'est assez dire pourquoi depuis que ces messieurs s'appliquent avec tant de conscience à dénaturer tous les actes d'une direction qui a le malheur de leur déplaire, je me suis cru, comme je me croirai désormais dispensé de toute réponse.

» Je n'ai fait celle-ci que pour donner à la personne qu'on signale comme auteur des calculs ci-dessus réfutés, une occasion de se laver de ce soupçon. Je veux bien, contrairement aux usages reçus, trouver tout simple qu'un employé remercié par moi fasse usage contre moi de documents secrets qu'on lui avait confiés pour le besoin de son service; je l'autorise même de grand cœur à les publier en tous lieux, à en tirer contre ma personne ou ma direction tous les avantages qu'il en pourra es-

pérer; je n'y mets qu'une condition que je ne crois pas trop rigoureuse : c'est de ne les employer qu'avec loyauté; c'est de ne pas s'en servir ni souffrir qu'on s'en serve pour faire croire autre chose que la vérité.

» *Signé* Léon Pillet. »

» *P. S.* J'ai déclaré tout-à-l'heure que je me croirais désormais dispensé de répondre aux attaques de *la France musicale*, et je le déclare encore; mais puisque je tiens la plume, je veux, en terminant, mettre ses lecteurs en mesure d'apprécier la nature et la portée de ce silence. Peut-être n'est-il pas sans intérêt pour eux de vérifier si, comme on ne manquera pas de le dire, je ne réponds pas, parce que je n'ai rien à répondre, ou si, au contraire, j'ai quelque raison de prétendre que l'exactitude des nouvelles de *la France musicale* est la plupart du temps parfaitement en rapport avec celle de ses chiffres prétendus officiels.

» Il ne faudra pour cela que résumer en peu de mots les principales attaques qui défraient depuis un an l'urbanité de sa polémique contre moi.

» Il va sans dire que je n'extrairai de ces nouvelles que celles qui concernent de près ou de loin la direction, et que je laisserai de côté tout ce qui ressortirait de la compétence des tribunaux correctionnels.

» Je prends ces nouvelles sans ordre, comme elles me reviennent à la mémoire, et, pour l'intelligence de ce nouveau débat, je le diviserai par *demande* et *réponse*.

» *D.* M. Scribe ne veut pas travailler pour l'Opéra, parce qu'il » ne veut pas souffrir qu'on corrige ses ouvrages. »

» *R.* M. Scribe a en ce moment en portefeuille cinq poëmes faits ou reçus d'avance pour l'Opéra : *le Prophète* (dans lequel il refait un rôle pour Barroilhet), *l'Africaine*, *le Duc d'Albe*, *la Nonne Sanglante*, et un cinquième destiné à M. Meyerbeer, et dont on ne doit pas encore faire connaître le sujet.

» *D.* M. Léon Pillet a voulu imposer à M. Adam un poëme de » sa composition; M. Adam l'a refusé. »

» *R.* M. Adam fait prévenir à l'instant M. Léon Pillet qu'il se charge de démentir lui-même cette fausseté.

» *D.* L'été dernier, le roi ayant voulu faire jouer *Fernand* » *Cortez* à Compiègne, M. Léon Pillet s'y refusa, et cependant » on lui donnait 6,000 francs d'indemnité, et l'on payait 500 fr. » à chaque premier sujet, et 100 francs à chaque figurant. »

» *R.* Non seulement M. Léon Pillet n'a jamais songé à commettre une pareille inconvenance; mais encore, pour que la représentation projetée fût plus digne de l'auditoire qui la désirait, il avait fait reprendre à M. Levasseur le rôle de Montezuma; plusieurs costumes avaient été refaits à neuf; tout était préparé lorsque le contre-ordre arriva.

» Quant à l'indemnité dont l'auteur de cette nouvelle donne le chiffre avec une si remarquable précision, ni M. Léon Pillet, ni aucun des artistes de l'Opéra n'avaient eu le mauvais goût de s'en informer d'avance. On s'en était, au contraire, complétement rapporté à la décision de M. l'intendant de la liste civile.

» *D.* Par condescendance pour une cantatrice qu'on accuse » de régner en despote sur la direction, on a changé l'an der» nier le titre de *Chevalier de Malte* contre celui de *la Reine de* » *Chypre*. »

» *R.* A aucune époque il n'avait été question de donner à *la Reine de Chypre* le titre du *Chevalier de Malte*, par l'excellente raison que, du temps de *la Reine de Chypre*, il n'existait pas encore de *Chevaliers de Malte*. Le titre primitif était *Catarina Cornaro*.

» *D.* Toujours par condescendance pour la même cantatrice, » on ne veut plus qu'un rôle de femme dans les opéras nou» veaux. »

» *R.* Il y a deux rôles de femme, et deux rôles importants, dans l'opéra de *Charles VI*; il y a deux rôles de femme, et deux rôles importants, dans *le Prophète*.

» *D.* On ne veut pas laisser rentrer mademoiselle *Falcon*, » quoiqu'elle ait retrouvé toute sa voix. »

» *R.* Il n'a été fait, pour la rentrée de mademoiselle Falcon, aucune espèce de démarche directe ni indirecte. Des renseignements qu'on a lieu de croire plus fidèles que ceux de *la France musicale* attestent malheureusement que mademoiselle Falcon, qui se borne à donner de temps à autre quelques concerts en Russie, ne songe ni ne peut songer à rentrer au théâtre.

» *D.* Pour obéir à la même influence, on ne veut pas laisser » jouer mademoiselle *Méquillet*. »

» *R.* Depuis l'engagement de mademoiselle Méquillet, on a joué cinq fois *la Juive* et cinq fois *les Huguenots*. Aux termes des règlements, après le second début de mademoiselle Méquillet dans chacun de ces rôles, madame Nathan-Treilhet aurait eu le droit de revendiquer son tour; la direction a prié madame Nathan-Treilhet de renoncer en faveur de mademoiselle Méquillet à l'exercice de ce droit, et mademoiselle Méquillet a joué les dix fois.

» *D.* Madame Dorus-Gras n'a que de médiocres appointe» ments, en comparaison de ceux de madame Stoltz. »

» *R.* Madame Dorus-Gras gagne 45,000 francs par an, et elle jouit en outre de deux mois de congé fixés par elle, d'avance, dans la saison qui lui a paru la plus favorable. La direction a tout lieu de croire que madame Stoltz échangerait volontiers son engagement contre un engagement pareil à celui de madame Dorus-Gras.

» *D.* Madame Stoltz a trois mois de congé rachetables, 8,000 fr. » chaque. »

» *R.* Madame Stoltz n'a qu'un mois de congé non rachetable.

» *D.* Madame Stoltz a des feux de 500 francs. »

» *R.* Lisez 300 francs.

» *D.* Dans une discussion qui a eu lieu récemment entre ma» dame Stoltz et madame Gras, le directeur a souffert qu'on » prodiguât à cette dernière des épithètes empruntées au lan» gage des halles. »

» *R.* Ce mensonge ayant été propagé le lendemain par quelques journaux, un démenti en règle a été signé sur-le-champ par quatre personnes qui avaient assisté à la discussion. Il a été envoyé à la commission des théâtres royaux.

» *D.* Madame Dorus-Gras, voyant qu'on ne lui rendait pas » justice, a dû quitter la place. »

» *R.* Madame Gras n'a nullement songé à se retirer; la répétition a eu lieu ce jour-là comme à l'ordinaire.

» *D.* Depuis lors madame Gras *ne vient plus aux répétitions de* » *Charles VI*. »

» *R.* Les répétitions de *Charles VI* ont lieu tous les deux jours, avec le concours très exact de madame Gras.

» *D.* Le cahier des charges exige que M. Léon Pillet dépense » pour le corps de ballet 60,000 francs, et il ne les dépense pas. »

» *R.* Le corps de ballet coûte 68,000 francs.

» *D.* Les chœurs devraient en coûter 75,000. »

» *R.* Les chœurs en coûtent 83,000.

» *D.* L'orchestre devrait coûter 80,000 francs. »

» *R.* L'orchestre coûte aujourd'hui 115,000 francs.

» Je m'arrête ici; il me faudrait un volume pour relever une à une les erreurs de tout genre que commet journellement *la France musicale*, malgré la possession de documents précieux, dont elle use, comme on sait, avec tant d'habileté!..... Qu'elle persévère, si bon lui semble, dans cette voie, il me suffit d'avoir fait savoir une fois pour toutes par quelle raison je me crois dispensé de l'y suivre! »

NOUVELLES.

*** Samedi prochain, 24 décembre, l'Opéra doit donner une représentation extraordinaire au bénéfice de la caisse des pensions. Le spectacle se composera de plusieurs fragments d'opéras, entre autres du 4e acte des *Huguenots*, chanté par Duprez et madame Stoltz, et du ballet de *Giselle*. Il y aura en outre un concert, dans lequel Barroilhet et madame Dorus-Gras chanteront un air et un duo du *Barbier de Séville*, le même artiste et madame Stoltz un duo de *Sémiramide*. L'orchestre exécutera les ouvertures de ces deux opéras.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *la Muette de Portici*, pour la rentrée de Poultier. Madame Dorus-Gras chantera le rôle d'Elvire.

*** Mademoiselle Flamaud, qui avait obtenu, en 1841, le premier prix de chant au Conservatoire, a débuté mercredi à l'Opéra, dans le rôle d'Isabelle de *Robert-le-Diable*. Quoique la débutante n'ait pu donner tout l'essor à sa voix, soprano pur et d'une grande agilité, elle a bien dit l'air du second acte et celui du quatrième. C'est un succès de cantatrice, qui a besoin de s'exercer au théâtre et de maîtriser son émotion.

*** Décidément Fanny Elssler ne viendra pas à Paris, les négociations sont rompues et le procès recommence.

*** La musique du ballet intitulé *la Peri*, est confiée à M. Burgmuller, et non à trois compositeurs différents, comme plusieurs journaux l'avaient annoncé.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *Il Barbiere di Siviglia*, chanté par madame Persiani, Lablache, Tamburini et Morelli.

*** L'opéra en trois actes de MM. Scribe et Auber, que l'on répète sous le titre de *la part du Diable*, sera joué sous celui de *Farinelli*.

*** Le tribunal de police correctionnelle a confirmé mercredi dernier le jugement qui condamne M. Champein, directeur du journal *le Musicien*, pour diffamation envers madame Stoltz, artiste de l'Académie royale de musique.

*** Madame Eugénie Garcia est à Londres depuis quelques jours : elle est engagée au Théâtre de la Princesse (*Princess Theatre*), dans Oxford-Street, où elle va chanter en anglais. Elle débutera par le rôle de la Somnambule.

*** Dans une soirée musicale donnée récemment par M. Balfe, le compositeur et chanteur anglais, on a exécuté plusieurs morceaux des ouvrages de cet artiste, qui ont obtenu le plus de succès en Angleterre, entre autres un duo et un trio de *Falstaff*, opéra devenu populaire. MM. Galli, Botelli, Roger, de l'Opéra-Comique, mesdames Viardot-Garcia, Nissen et Balfe se sont fait entendre ensemble et séparément, ainsi que l'auteur lui-même. Roger a chanté un morceau de l'opéra que M. Balfe doit donner cet hiver au théâtre Favart.

*** Galli, l'ancien acteur du Théâtre-Italien, vient d'être nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris.

*** Un jeune violon allemand qui a obtenu les plus brillants succès dans sa patrie, M. Bellin, vient d'arriver à Paris. Nous espérons qu'il donnera bientôt un concert, afin de pouvoir le juger.

*** L'art musical vient de faire une nouvelle perte en la personne de Joseph Rastrelli, violoniste et compositeur distingué, mort le 15 novembre à Dresde, où il occupait l'emploi de chef d'orchestre à la chapelle royale. Il était né dans la même ville le 13 avril 1799. Auteur de plusieurs opéras qui, sans obtenir un succès de vogue, lui valurent une réputation honorable, Rastrelli se livra avec plus de bonheur à la composition de la musique religieuse, et produisit trois messes, un *Miserere*, des motets, et autres œuvres toutes pleines de mérite et qui dénotent en lui un talent réel secondé par une étude profonde de l'art. Estimé pour son habileté dans l'exercice de ses fonctions comme chef d'orchestre, aimé pour la douceur et l'affabilité de son caractère, il laisse de vifs regrets auprès de tous ceux qui l'ont connu.

*** Suivant la *Nouvelle Gazette musicale de Leipsig*, M. Richard Wagner serait appelé au poste laissé vacant par la mort de Rastrelli.

*** Une souscription vient de s'ouvrir, sous les auspices de la Société pour l'instruction élémentaire, dans le but de rendre un hommage public à la mémoire de B. Wilhem, qui a si puissamment contribué à l'introduction du chant populaire en France. Les fonds sont reçus chez M. Cassin, rue Taranne, 12.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 11 *décembre*. — Poultier a donné hier sa représentation de clôture ; les bravos les plus vifs l'ont accueilli ; il a été rappelé après la chûte du rideau ; il faut dire aussi qu'il est impossible de mieux chanter. Poultier est parti ce soir à quatre heures pour Paris, où il doit faire sa rentrée le 19 à l'Opéra.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 14 *décembre*. — Mademoiselle Nau a chanté plusieurs fois avec un grand succès le rôle de Lucie de Lammermoor. On s'accorde à trouver que sa voix, quoique un peu dénuée de force, a de la portée, et qu'elle déploie une habileté peu commune dans l'exécution des traits, qu'elle a du goût et de l'instinct, deux qualités naturelles qu'une excellente éducation a perfectionnées.

*** *Anvers*. — La troupe de M. Francis-Cornu a commencé ses représentations d'hiver à Malines et à Louvain, villes assez importantes. Nous apprenons avec plaisir que ces excursions hebdomadaires sont fort lucratives pour la caisse et très honorables pour les artistes, qui ont été fêtés et applaudis on ne peut mieux. Les études de *la Reine de Chypre* se poursuivent avec activité ; mademoiselle Francis sera chargée du rôle de la reine. Le directeur ne néglige rien pour donner à cet ouvrage l'éclat et la pompe qu'il réclame.

*** *Londres*. — Miss Kemble, l'objet d'une faveur encore plus enthousiaste de la part des Anglais à mesure qu'elle approche du terme fixé à sa carrière théâtrale, vient de donner à Covent-Garden, avec un brillant succès, une représentation à son bénéfice. Elle avait choisi son rôle de prédilection, celui où elle est le plus admirée, la Norma. — M. Ferrari, ancien chef de l'Opéra, et professeur de la reine Caroline et de la princesse Charlotte, vient de mourir dans un âge très avancé. — Sir Henri Bishop a fait la semaine dernière, à l'université d'Edimbourg, sa première lecture sur la musique. — Les directeurs de la Société philharmonique de Londres ont ouvert une correspondance avec quelques uns des compositeurs les plus distingués du continent, dans la vue de se procurer de nouvelles symphonies et ouvertures pour la saison prochaine.

*** *Genève*, 8 *décembre*. — *La Favorite*, donnée pour le bénéfice de mademoiselle Quirot, avait attiré la foule ; jamais opéra, tant par lui-même que par les deux artistes chargés des principaux rôles, n'avait excité à Genève un pareil enthousiasme. M. Arnaud-Brunet, rôle de Fernand, et madame Klotz, rôle de Léonor, ont chanté et joué d'une manière admirable.

*** *Francfort*. — Le succès de M. Ernst, le célèbre artiste, a été tel ici, que six concerts n'ont pas suffi à l'avidité de nos amateurs. M. Ernst, avant de partir, a dû donner encore un concert pour les pauvres, qui a fait pleine chambrée.

*** *Munich*. — M. Vieuxtemps a donné deux concerts ici, et quoique ce jeune artiste ait beaucoup de talent, au dire des professeurs, il n'y avait que peu de monde au premier, et salle vide au second concert.

*** *Vienne*. — Le jour des Morts, on a exécuté à l'église Saint-Charles un *Requiem*, œuvre toute récente de M. Charles Gounod. Non seulement on reconnaît dans cette composition un talent musical très honorable, qui a déjà obtenu par son assiduité et son expérience un haut degré d'indépendance, mais encore on y voit une compréhension grande et tout individuelle qui, dans le sentiment de ses forces, s'écarte des voies usitées pour se créer de nouvelles formes. L'harmonie surtout, dans le *Requiem* de M. Gounod, est souvent d'une hardiesse aussi surprenante qu'heureuse. Dans la partie mélodique, il y a des choses qui touchent et impressionnent vivement, qui dévoilent une grandeur de conception devenue très rare de notre temps, et qui se gravent dans l'âme d'une manière ineffaçable ; des choses qui feraient honneur à tout musicien, et qui semblent indiquer un grand avenir. Les solos ont été parfaitement chantés, et les chœurs, ainsi que l'orchestre, méritent également des éloges. M. Charles Gounod dirigeait lui-même l'exécution de son ouvrage.

*** *Linz*. — Un opéra nouveau, *Perceval et Griseldis*, musique du maître de chapelle Frédéric Müller, a obtenu des succès ici.

Basle. — On a établi ici, depuis quelques années, des chœurs d'ouvriers qui se réunissent une fois par semaine. Ces jeunes gens ont déjà fait assez de progrès pour avoir pu donner une séance publique dans l'église de Saint-Léonard, où ils ont fort bien exécuté des chœurs de Mozart, Conradin Kreurzer, Nægelis, etc.

*** *Berlin*. — Une grande fête musicale aura lieu au mois d'août 1843 pour célébrer le *Traité de Verdun* (843), qui déclara l'Allemagne un pays indépendant. Deux oratorios seront exécutés, dont l'un sera composé par Mendelssohn, l'autre par Murschner.

— Doehler, le pianiste favori des dames, a donné un premier concert ; il est inutile de dire qu'il a été reçu avec enthousiasme et que tout ce qu'il a joué a été applaudi à plusieurs reprises. Dans peu de jours il donnera un second concert.

*** *Leipzig*. — Le célèbre pianiste Doehler a donné deux concerts ici, qui ont attiré beaucoup de monde. Son succès a été complet. Il a exécuté plusieurs études nouvelles qui sont délicieuses : ce sont de véritables *Etudes de salon*.

*** *Wiesbade*. — On répète avec activité *la Reine de Chypre*, d'Halévy, qui a obtenu un si brillant succès à Leipzig. Cet ouvrage sera représenté dans le mois de janvier.

*** *Naples*, 28 *novembre*. — Madame Tadolini obtient à Saint-Charles un succès inouï : à chaque représentation, l'enthousiasme du public va *crescendo*. On la considère comme la première cantatrice de l'Italie, et, sans exception, comme le plus grand talent qui ait illustré notre scène lyrique depuis la Malibran. Sa méthode de chant est parfaite, et sa voix si suave a tant de force et de puissance, qu'après les morceaux les plus développés et les plus fatigants, son organe semble avoir gagné en pureté et en fraîcheur.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

ÉTRENNES DE LUXE A BON MARCHÉ.

PUBLIÉ PAR SEMAINE à 15 cent. LA FEUILLE.

MAGASIN PITTORESQUE

PUBLIÉ PAR MOIS à 10 cent. LA FEUILLE.

1842 Ce volume de 1842, dixième année, a été mis en vente le 15 courant. **1842**

Il contient, comme les autres années, le texte de 8 volumes in-8°, et 300 gravures environ.

Prix du volume broché : Paris. . . . . 5 50 — Départements (*franco* par la poste). . 7 50

Prix du volume parfaitement relié à l'anglaise : Paris. . . . . 7 » (La poste ne se charge pas des volumes reliés)

Les bureaux de vente et d'abonnement sont RUE JACOB, 30, près de la rue des Petits-Augustins.

On reçoit dès à présent les Abonnements pour 1843, aux conditions suivantes :

LIVRAISONS envoyées séparément tous les samedis.

PARIS.	Prix.	DÉPARTEMENTS FRANCO PAR LA POSTE	
Pour six mois. . . .	3 80	Pour six mois. . . .	4 80
Pour un an.	7 50	Pour un an.	9 50

LIVRAISONS envoyées réunies une fois par mois.

PARIS.	Prix.	DÉPARTEMENTS FRANCO PAR LA POSTE.	
Pour six mois. . . .	2 60	Pour six mois. . . .	3 60
Pour un an.	5 20	Pour un an.	7 20

L'année 1843 se composera également de 52 LIVRAISONS d'une feuille in-4° sur beau papier satiné.

Aucune des conditions n'est changée.

Pour prix des volumes ou des abonnements, on peut envoyer un mandat pris chez le directeur de la poste aux lettres de l'endroit, ou chez un banquier. — Toute demande d'abonnement ou de volume, *non accompagnée de paiement*, sera considérée comme *non avenue*.

On souscrit aussi à Paris et dans les départements, chez tous les libraires et dans tous les cabinets de lecture, *sous leur propre responsabilité;* chez MM. les directeurs des postes et dans tous les bureaux correspondants des Messageries.

GUIDE POUR LE CHOIX D'UN ÉTAT,

Indiquant les conditions de temps et d'argent pour parvenir à chaque profession, les études à suivre, les programmes des écoles spéciales, les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement, les chances d'avancement ou de fortune, les devoirs.

Rédigé par des *Artistes*, des *Avocats*, des *Médecins*, des *Militaires*, des *Instituteurs*, des *Cultivateurs*, des *Chimistes*, des *Négociants*, etc., sous la direction de ÉDOUARD CHARTON, rédacteur en chef du *Magasin pittoresque*.

Un fort vol. in-8 de 600 pages. — Prix : pour Paris, 7 fr. 50 c.; franco par la poste, 9 fr. 50 c. — A Paris : chez les Éditeurs, 30, rue Jacob; — chez Mme veuve LENORMAND, libraire, rue de Seine, 8; — et chez tous les dépositaires du MAGASIN PITTORESQUE.

Publié par MAURICE SCHLESINGER, 97, *rue Richelieu.*

FEUILLET D'ALBUM,

Étude de Heller,

transcrite pour le

VIOLON,

avec accompagnement de Piano,

par

H. W. ERNST.

Prix, net : 2 fr. 25 c.

FELICE DONZELLA.

Romance favorite de Dessauer.

transcrite pour le

PIANO.

par

SIGISMOND THALBERG.

Prix, net : 3 fr.

LA MÊME à 4 mains. *Net :* 3 fr. 75 c.

En vente chez CANAUX, 15, rue Sainte-Appoline,

Et chez l'AUTEUR, 41, rue Saint-Denis.

MANUEL

DE

TRANSPOSITION MUSICALE,

PAR

P.-F. MONCOUTEAU,

Ancien répétiteur à l'institution royale des Jeunes Aveugles, Organiste de Saint-Germain-des-Prés,

Professeur d'Orgue, d'Harmonie et de Transposition.

PRIX NET : 2 FR. 50 C.

A vendre, **un PIANO A QUEUE, de John BROADWOOD et Fils**, fameux facteurs anglais.

S'adresser au Concierge, rue Saint-Lazare, 31.

Maison MAURICE SCHLESINGER, Éditeur, 97, rue Richelieu.

30 LIEDER

DE

F. SCHUBERT,

Transcrits pour le Piano,

PAR

STEPHEN HELLER.

Divisés en deux Collections.

Première Collection.

Prix de chaque, *net :* 1 fr. 50 c.

1. Adieu.
2. Les Astres.
3. La Berceuse.
4. La jeune Fille et la Mort.
5. La jeune Mère.
6. Rosemonde.
7. La Sérénade.
8. Ave Maria.

Prix de chaque, *net :* 2 fr.

9. La Barcarolle.
10. La Cloche des Agonisants.
11. Eloge des larmes.
12. La jeune Religieuse.
13. Marguerite.
14. La Poste.
15. Le Roi des Aulnes.

Deuxième Collection.

Prix de chaque, *net :* 1 fr. 75 c.

1. Le Chasseur des Alpes.
2. Tu es le repos.
3. Dans le Bosquet.
4. Les Plaintes de la jeune Fille.
5. Impatience.
6. Bonjour.
7. Le Départ.
8. Le Voyageur.
9. La Truite.
10. Sois toujours mes amours.
11. Le Pêcheur.
12. Chanson des Chasseurs.
13. L'Écho.
14. Désir de voyager.
15. Mes rêves sont finis.

LE PENSIONNAT;

RECUEIL DE MORCEAUX PROGRESSIFS

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

COMPOSÉ A L'USAGE DES PENSIONNATS,

PAR

CHARLES SCHUNKE.

12 *Livraisons contenant :*

N° 1. Divertissement sur *l'Eclair.*
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur *Robert-le-Diable.*
5. Fantaisie sur *la Norma.*
6. Rondo français.
7. Rondo-valse sur des valses de Strauss.

N° 8. Halte des Bohémiens, Fantaisie sur *la Preciosa,* de Weber.
9. Variations sur la cavatine de *la Zelmira.*
10. Bacchanale sur le chœur des Buveurs de *la Juive.*
11. Variations sur le septuor du Duel des *Huguenots.*
12. Variations sur un air autrichien.

L'ouvrage complet, *net :* 30 fr. — Chaque morceau détaché, *net :* 3 fr.

ABONNEMENT DE MUSIQUE GRATIS.

Dans notre Grand Abonnement de Musique nous mettons à la disposition du public

1,200 Grandes Partitions. — 500 PARTITIONS DE PIANO.

ABONNEMENT A 50 FR. PAR AN.

L'Abonné lira pendant toute l'année la musique qui lui conviendra, et il gardera en toute propriété de la musique à son choix, pour une somme de CENT FRANCS, *prix marqué,* de manière que son **ABONNEMENT NE LUI COUTERA RIEN.**

ABONNEMENT A 30 FR. PAR AN.

L'ABONNÉ REÇOIT A LA FOIS :

QUATRE

MORCEAUX DE MUSIQUE,

Ou une **PARTITION** et **TROIS MORCEAUX** qu'il peut changer quatre fois par semaine.

ABONNEMENT A 15 FR. PAR AN.

L'ABONNÉ REÇOIT A LA FOIS :

DEUX

MORCEAUX DE MUSIQUE,

Qu'il peut changer deux fois par semaine.

L'Abonnement de musique MAURICE SCHLESINGER est le SEUL DE PARIS où l'on trouve 1,200 GRANDES PARTITIONS et 500 PARTITIONS DE PIANO, tant manuscrites que publiées en France et à l'étranger. L'Abonné reçoit TOUTE musique instrumentale qu'il désirerait; et le grand nombre d'exemplaires de chaque ouvrage destiné à l'Abonnement permet de ne point manquer aux désirs de MM. les Abonnés.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Neuvième Année. — 1842. **REVUE** 1842. — N° 52.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

RÉDIGÉE

PAR MM. G.-E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, F. DANJOU, DUESBERG, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, J. GUILLOU, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, ADRIEN DE LAFAGE, JULES LECOMTE, LISZT, J. MARTIN, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, L. RELLSTAB, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette musicale paraît le Dimanche.

On s'abonne

AU BUREAU DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

97, RUE RICHELIEU ;

chez MM. les directeurs des Postes ; aux bureaux des Messageries ; et chez tous les Libraires et Marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, Dimanche 25 décembre 1842.

Il sera donné à MM. les Abonnés, A L'ANNÉE :

1. Douze Mélodies composées par MM. HALEVY, MEYERBEER, PROCH, SCHUBERT, Mlle PUGET, etc.
2. 12 Morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, DOEHLER, HENSELT, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, MEREAUX, MOSCHELÈS, OSBORNE, ROSENHAIN, THALBERG, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Des Portraits d'artistes célèbres ;
5. Des Fac-simile de l'écriture d'auteurs célèbres.



MM. les Abonnés à l'année recevront avec le prochain Numéro :

PORTRAITS DES PIANISTES CÉLÈBRES.

MM.

Chopin, Doehler, Henselt, Liszt, Rosenhain, Thalberg, et E. Wolff.

le 15 janvier,

ALBUM DE CHANT.

Conservatoire de musique et de déclamation.

NOMINATION DES PROFESSEURS.

Dans le nouveau règlement donné au Conservatoire depuis une année environ, se trouve un article ainsi conçu :

« Les professeurs sont titulaires ou adjoints : ils sont » les uns et les autres nommés par nous (M. le ministre » de l'intérieur), après l'avis de la commission spéciale » des théâtres royaux, sur une liste de trois candidats » présentés par le directeur. »

Cet article ne contient d'ailleurs aucune dérogation à l'ancien ordre de choses, et ne fait qu'ériger en loi un usage presque invariablement suivi depuis la fondation du Conservatoire.

Cependant plusieurs professeurs nouveaux viennent d'être nommés pour les classes de chant, de piano, de cor, et nous n'avons pas ouï dire qu'aucune liste ait été dressée, ni que la commission ait été appelée à donner son avis.

Notre intention n'est pas de récriminer contre ces nominations, accueillies par l'assentiment général : nous voulons seulement constater que les formes n'ont pas été observées, et nous en cherchons le motif. Ces formes sont mauvaises ou bonnes : dans le premier cas, pourquoi les avoir établies ? Dans le second, pourquoi les enfreindre ?

Aujourd'hui que, par suite du manége adroit de M. de Bériot, de ses marches et contre-marches, de sa défection calculée et prévue, la succession de Baillot est encore vacante, quel est donc l'obstacle qui s'oppose à ce que l'on procède régulièrement au choix de son remplaçant ? Est-il donc si difficile d'inscrire trois noms sur une liste, et sur ces trois noms, qui empêche d'en choisir un ou deux, si l'on pense qu'il soit nécessaire de partager la succession du grand artiste ?

On a parlé de mettre la place au concours, et d'ouvrir la lice à tous les violonistes qui croient avoir des droits à la remplir. Nous ne saurions trop fortement combattre une telle proposition, comme s'écartant des usages reçus,

des règles consacrées, comme diamétralement contraire aux principes, et blessant à la fois tous les intérêts.

Si l'on met au concours la classe de violon, pourquoi n'y mettrait-on pas également toutes les autres classes? Croyez-vous qu'on puisse arbitrairement changer de système suivant les circonstances et suivant les personnes? Alors il ne fallait pas faire de réglement; car si l'on n'en a fait un que pour le violer, ce n'était vraiment pas la peine.

Si, pour se montrer digne d'exercer le professorat, il suffisait de prouver qu'on possède au plus haut degré la vigueur et la facilité de l'exécution, l'habileté mécanique, le concours serait admissible; mais un professeur et un virtuose sont deux hommes tout différents. La preuve, c'est que nous avons des professeurs de chant qui ne seraient pas capables de chanter deux notes ni de filer un son, et qui n'en sont pas moins regardés comme de très bons professeurs.

Si le meilleur chef d'orchestre de l'Europe, le meilleur professeur de violon, depuis que Baillot n'est plus, si Habeneck n'était pas professeur au Conservatoire, croyez-vous qu'il voulût concourir et s'exposer à être vaincu par des jeunes gens qu'il aurait formés? Non, sans doute: Habeneck resterait à l'écart, et vous seriez forcés de vous passer de lui.

Comment voulez-vous qu'avec une réputation faite, on vienne s'exposer, de gaieté de cœur, à toutes les chances d'un concours? Comment voulez-vous qu'on se résigne à braver les hasards d'une émotion qui paralyse vos doigts, d'une chanterelle qui casse, et de vingt autres accidents dont le plus petit peut vous rendre inférieur à vous-même?

Mais, dira-t-on, le concours est établi pour les élèves; c'est dans un concours qu'on les juge et qu'on leur décerne les prix. Cela est vrai, et quoique tout le monde sache combien les résultats de ce genre d'épreuve sont incertains, combien même souvent ils sont injustes, on n'a pas trouvé jusqu'ici de meilleur moyen, de stimulant plus actif pour engager les élèves au travail, et les obliger à tirer parti de leurs facultés. Mais quelle différence entre la situation d'un élève qui vient disputer un prix, et celle du maître qui aspire au professorat! Si l'élève ne réussit pas, si toutes les chances tournent contre lui malgré son talent, malgré ses efforts, une autre fois il pourra prendre sa revanche; et puis, en définitive, ce n'est qu'un malheur personnel: il perd un prix, et voilà tout. Si c'est le maître qui échoue, la sentence est sans appel, et sa disgrâce frappe le Conservatoire tout entier, qui perd un bon professeur.

Et par qui ferez-vous juger le concours? Par le comité d'enseignement? Par un jury nommé tout exprès? Mais un professeur ne se juge pas sur le terrain, comme un maître d'escrime. Un professeur, nous l'avons déjà dit, n'est pas seulement un virtuose. Ne faudra-t-il pas que les juges, quels qu'ils soient, s'enquièrent si le candidat est capable de bien enseigner, de bien démontrer l'art qu'il possède, si son intelligence, son éducation répondent à son talent, en un mot, si l'homme est au niveau de l'artiste? Il faudra donc que les juges prononcent sur autre chose que sur l'objet même du concours: dès lors à quoi bon le concours? s'il n'est pas certain, s'il n'est pas inévitable que celui qui aura le mieux joué l'emporte sur tous ses rivaux et soit nommé professeur, le concours est illusoire: le concours n'a lieu que pour la forme, et l'on est fondé à dire qu'il n'a servi qu'à masquer un choix fixé d'avance.

Ces inconvénients disparaissent devant les formes instituées par le réglement. Rien n'est plus facile au directeur du Conservatoire, soit qu'il ne consulte que lui-même, soit qu'il prenne l'avis de son comité, de choisir trois noms en parfaite connaissance de cause et de les proposer au ministre, appuyé par la commission spéciale des théâtres royaux, qui a aussi dans ses attributions le Conservatoire. Le ministre choisit ensuite, et sa décision suprême réunit toutes les garanties désirables de maturité, de loyauté, de légalité.

A. Z.

REVUE CRITIQUE.

M. ROSELLEN.

Fantaisies & Caprice sur le Guitarrero, la Favorite & la Reine de Chypre.

M. DOEHLER.

Une Tarentelle.

Qui ne se rappelle le dialogue si comique d'une pièce dans lequel ce farceur d'Arnal s'obstine à nommer Durand un monsieur Dunant, qui s'obstine, lui aussi, à reprendre son interlocuteur et à lui répéter son nom dans sa véritable appellation? Or, dans le tohu-bohu pianistique où nous sommes, la même chose peut fort bien arriver à de simples amateurs, qui doivent avoir quelque peine à se reconnaître parmi tous les noms d'artistes étrangers ou étranges qui forment comme une colonie musicale en France. On court risque de se tromper entre Gallemberg et Thalberg, de prendre Kontski pour Sowinski, Heller pour Haller; il en est même qui sont capables d'attribuer le talent d'Ernst à Hertz; d'autres de prononcer, ainsi que nous l'avons entendu, le nom d'Ancelot pour celui d'Onslow, ou de confondre enfin Rosenhain avec Rosellen; et lorsqu'on connaît les exigences d'individualité qui caractérisent nos artistes, on sait combien ils sont peu flattés de ces *lapsus linguæ*, de ces erreurs de noms qui leur donnent à penser en définitive qu'ils ne possèdent point une de ces réputations auxquelles on attache tout d'abord et sans hésiter le nom de Napoléon, de Chateaubriand, de Meyerbeer ou de Rossini.

M. Rosellen, sans avoir un nom aussi éclatant que ceux que nous venons de citer, est un pianiste et un compositeur de talent qui est en bonne voie pour arriver à une brillante réputation. Les trois œuvres que nous avons sous les yeux en sont la preuve. Ce sont deux *fantaisies brillantes* sur *le Guitarrero* et *la Favorite*, et un *grand caprice* portant aussi la qualification de brillant, titre dont il y aurait de l'injustice à lui contester le droit. Ce *grand caprice brillant* donc, puisé dans la partition de *la Reine de Chypre*, débute par un prélude en *la* majeur qui n'est pas mesuré, et annonce un beau chant de basse, une de ces mélodies dans les cordes intermédiaires du piano, que, le premier, Thalberg a fait entendre, et auxquelles lui seul sait donner, dans l'exécution, cette rondeur, cette puissance de son qu'on n'obtient guère que sur les instruments à cordes, et notamment sur le violoncelle. Après deux traits brillants pour la main droite,

vient un autre chant, de la partition de M. Halévy, varié avec beaucoup d'entrain et de chaleur. La variation en octaves pour les deux mains est d'un grand effet. Dire qu'elle est d'une facile exécution, surtout la seconde partie, ce serait difficile à prouver; mais quel est le pianiste qui ne paie à présent un large tribut à la difficulté? Il y a tant de caprice et de fougue dans la fin de cette variation, qu'elle sera un point d'arrêt et d'étude pour plus d'un amateur, et même pour les artistes. Le chant : *Triste exilé sur la terre étrangère*, est dit par la main droite, et richement accompagné à quatre parties. Cette belle mélodie est variée d'une manière brillante et presque exclusivement pour la main droite dans la mesure intégrale en six-huit, puis en deux-quatre, puis en mouvement de valse qui sert de péroraison chaleureuse en doubles octaves des deux mains, et quelquefois à huit parties.

La dénomination de *fantaisie* est-elle bien exacte pour caractériser les morceaux que nos pianistes décorent de ce titre? La fantaisie est quelque chose d'incohérent, de capricieux, de peu régulier, et la *fantaisie* à la mode, et comme ils l'entendent, se compose invariablement d'une introduction dans laquelle on se joue d'un ou des deux motifs qu'on veut varier; puis vient un de ces deux thèmes dans son intégrité, suivi de deux ou trois variations; puis le second motif, suivi également de deux ou trois variations, dont l'une sert de *coda*, de sorte que vous avez, dans une *fantaisie*, deux airs variés avec moins de variations, et quelques mesures d'introduction de plus. M. Rosellen a procédé absolument de cette manière dans sa *fantaisie brillante* sur *le Guitarrero*. Il entre en matière par une large *introduzione* de vingt-quatre mesures, et attaque un des motifs de l'opéra, sur lequel il brode deux riches variations; et après un *andante espressivo* en forme de récitatif sur un large *tremolo*, vient encore un charmant motif en mesure à trois-huit, de la partition, varié d'une façon spirituelle, et terminant bien ce morceau, ravissant de forme générale et de détails, de traits brillants, sorte de pièce de concert qui, bien exécutée, provoquera, nous en sommes certain, plus d'une fois le *bis* des dilettantes de matinées ou soirées musicales.

Dans la *fantaisie*, toujours *brillante*, sur *la Favorite*, l'introduction tient peu de place, et ne s'étend pas au-delà de huit mesures; l'auteur prend tout de suite la suave romance : *Un ange*, etc., si bien chantée par Duprez; et à ce chant vaporeux placé à la main droite en octaves, et richement accompagné à quatre parties, succède un *allegro vivace* en 2/4, de quarante mesures : c'est un trait vif, léger, brillant, qui prépare bien la mélodie favorite : *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*, placée dans le médium de l'instrument, en *ré* majeur, à la main droite, répétée ensuite par la même main brodant en même temps un trait en doubles croches, six pour quatre, qui produit le plus joli effet. Prenant alors les deux premières mesures du thème : *Pour tant d'amour*, etc., le compositeur les fait passer de la main droite à la main gauche en modulant ce fragment de motif d'une manière pittoresque. Puis il attaque pompeusement le motif : *Léonor*, etc., si bien chanté par Barroilhet dans l'opéra de M. Donizetti; et sur ce thème si noble il a arrangé une première variation en triolets, leste et pimpante, *con velocita*; puis une seconde variation dialoguée pour les deux mains en octaves doubles, en triolets; et puis enfin une troisième variation pour la main droite, en style lié, formant un trait en doubles croches, entremêlé de triples croches par deux qui doivent être faites *scherzando*, et qui produisent l'effet le plus neuf et le plus piquant. Après cela vient une péroraison prise dans le même motif qui pourrait passer pour une quatrième variation, du genre de la seconde, dans laquelle interviennent des fusées descendantes et ascendantes terminant chaleureusement cette belle *fantaisie*, qui donnera souvent celle, à tout pianiste désireux de briller dans un concert, de l'exécuter, et qui ne peut manquer d'obtenir un grand succès dans les salons.

— Nous signalerons ici aux artistes, ainsi qu'aux amateurs, une *Tarentelle* pour piano que nous avons là sous les yeux, et qui est bien la plus légère, la plus jolie, la plus séduisante, la plus scintillante étincelle musicale qui puisse briller dans le feu d'artifice permanent que les pianistes tirent sous nos yeux journellement.

La chose commence par un *presto allegramente* en six-huit, en *sol* mineur, ton qui convient merveilleusement pour exprimer la douleur d'une pauvre jeune fille forcée de danser jusqu'à la mort. La façon brusque dont la main gauche attaque cette scène vraiment dramatique n'exprime-t-elle pas au mieux la piqûre de l'animal malfaisant? Puis dès la troisième mesure le mouvement convulsif et chorégraphique? Après que ces deux pensées ont été bien développées pendant à peu près cinquante mesures, vient une mélodie en *sol* majeur toujours franchement rhythmée, exprimant au mieux le tournoiement involontaire de la pauvre danseuse piquée; puis à la huitième mesure de la quatrième page, comme cette gamme ascendante, sous laquelle se dessine une basse chromatique en mouvement contraire, peint bien le paroxisme de cette danse étrange et convulsive! C'est joyeux et triste; c'est comme une sorte de fatalité du plaisir qui vous entraîne, vous étreint, vous domine. A la dernière mesure de la page citée plus haut commence une phrase modulée en seize mesures, qui annonce par ses soubresauts que le délire fait des progrès; puis, par une fusée en doubles croches, on rentre dans la jolie mélodie si mouvementée en *sol* majeur en six croches que nous avons déjà signalée. Cet effet si vrai des atteintes de la douleur, mêlé à ce mouvement continuel qui semble exprimer la joie étourdie, folle, enivrée, a quelque chose d'étrangement poétique; et comme avant de rentrer logiquement dans son mode mineur, le compositeur-peintre nous fait bien voir la pauvre danseuse au bout de sa douleur, et se traînant à peine sur le sol, que tout-à-l'heure elle effleurait si légèrement, dans ces trois mesures rhythmées à quatre temps marquées *fortissimo, pesante e ritenuto!*

Enfin l'animal impitoyable, insatiable porte les dernières atteintes; et cette image des morsures cruelles du stryge invisible, mêlée à celle de cette danse obstinée, impérieuse, forcée, qui doit finir par la mort, offre un tableau qui fait sourire et frissonner en même temps, lorsqu'on veut bien se mettre au point de vue où nous nous sommes placé pour le juger; c'est-à-dire lorsqu'on sait poétiser l'art, l'instrument et la pensée de celui qui lui demande et en obtient des inspirations si riches, si mouvementées et si pittoresques.

Henri BLANCHARD.

Correspondance particulière.

LA MUSIQUE DANS LES GRANDES VILLES DE FRANCE.

(Suite.)

Bordeaux.

La Société philharmonique de Bordeaux est organisée sur des bases financières qui en font la plus riche société musicale, non subventionnée par le gouvernement, qu'il y ait en France. Ses revenus se composent de la cotisation annuelle de chaque membre, et des produits du cercle qui y est joint; la cotisation des membres de cette Société est de 100 fr. pour la première année, et de 50 fr. pour les années suivantes : les membres sont au nombre de cinq cents ; les deux cents derniers admis n'ont droit ni à leurs entrées aux concerts, ni à aucune espèce de billets ; ils attendent que des extinctions surviennent parmi les trois cents premiers souscripteurs inscrits, pour jouir de ces prérogatives dans l'ordre de leur numéro d'inscription ; mais ils ont leurs grandes entrées au cercle, où ils peuvent lire tous les journaux, consulter les ouvrages d'une bibliothèque assez considérable, et qui, par parenthèse, n'est pas très riche sous le rapport musical, et surtout jouer un jeu d'enfer, dont les produits constituent, comme nous l'avons dit, la plus belle partie des revenus de la Société philharmonique. Les trois cents premiers membres jouissent de tous ces avantages, et ont en outre leurs entrées personnelles et un billet de dame pour chaque concert. En totalité, la somme dont la Société philharmonique peut disposer tous les ans s'élève au moins à 100,000 fr., ce qui lui permet, comme on voit, de consacrer des fonds considérables aux artistes étrangers qui viennent visiter la ville de Bordeaux.

Le personnel chantant de cette Société se compose de quatre solistes femmes, de quatre solistes hommes, et de trente choristes des deux sexes. Son orchestre compte soixante-quinze exécutants, dont quinze sont des artistes de la ville rétribués par la Société. Parmi les amateurs qui composent le reste de cet orchestre, on distingue surtout MM. Fillastre, Rieutord, Raver, Sasportas, les frères Boss, Clouzet, Ferrand, Mercier, Salanche, Soie, Valentin et Vigier.

Dans le personnel chantant on remarque, en première ligne, mademoiselle Fosembas, une des meilleures élèves de madame Damoreau ; madame Dolézac, qui possède un très beau contralto ; mademoiselle Alaus ; M. Gibert, qui chante avec beaucoup de goût et de distinction, ainsi que M. Tulgouët.

Les ouvrages en répétition pour la saison musicale qui s'ouvre en ce moment sont : les ouvertures d'*Une Nuit d'été*, de Mendelssohn ; de *Fidelio*, de Beethoven, et le trop fameux *Stabat* de Rossini.

Les artistes qui ont été entendus dans les concerts de la Société philharmonique de Bordeaux sont : mademoiselle Julian, mademoiselle D'Hennin, madame Nathan-Treilhet, et mademoiselle Loïsa Puget, cantatrices ; MM. Géraldi et Richelmi, chanteurs ; MM. Thalberg, Doehler, et M. Prudent, pianistes ; M. Graziani et M. Morandi, harpistes ; M. Ghys, M. Ernst, Artot, Hauman, et les demoiselles Milanollo, violonistes ; et M. Séligmann, violoncelliste.

Comme on le voit, la Société philharmonique de Bordeaux fait un assez bon emploi de ses richesses. Sans doute on pourrait lui adresser quelques critiques sur le choix des artistes et des compositions qu'elle fait entendre ; mais il faut considérer qu'elle n'a pas toujours la possibilité de déranger de leurs occupations principales les grands artistes de Paris.

En dehors de la Société philharmonique, Bordeaux compte très peu de réunions musicales, et la seule qui mérite d'être citée a lieu chez M. Fillon, où l'on exécute toute la musique de chambre pour instruments à cordes avec une perfection qu'on trouve rarement, même à Paris.

Les principaux organistes de Bordeaux sont M. Lacroix, qui touche l'orgue de la cathédrale dans les véritables conditions de ce magnifique instrument. Plein d'instruction et de science, prenant sa mission au sérieux, M. Lacroix n'est pas apprécié dans la ville à sa juste valeur ; après lui viennent M. Vigier et M. Chateleau.

Le chant est professé à Bordeaux par MM. Schaffner, Bizot, Colin et Massip. Ce dernier est un jeune artiste plein de verve, d'instinct musical, auquel on doit quelques compositions, remarquables surtout par une couleur locale très accentuée. MM. Colin, Schaffner et Massip professent aussi l'harmonie conjointement avec M. Ferroud. Ce dernier a fait les meilleurs élèves, par la raison infiniment simple qu'il apporte dans son enseignement plus de raisonnement, d'ordre et de méthode que ses collègues.

Quant aux professeurs d'instruments, ils sont là comme partout ailleurs qu'à Paris ; aussi n'en parlerons-nous pas.

En finissant, nous regretterons que la Société philharmonique de Bordeaux n'ait pas encore pensé à appliquer une partie de ses ressources financières à l'institution d'une école gratuite de musique, où le chant choral et les principaux instruments seraient enseignés par de bons professeurs. Cela remplirait une déplorable lacune, et produirait de bons résultats sur une population en qui le sentiment musical est inné, et qui a fourni à l'art Garat, Rode, et beaucoup d'artistes distingués.

Bruxelles, 21 décembre 1842.

Dans une de mes lettres, je vous avais affirmé que M. de Bériot ne quitterait pas la Belgique pour aller à Paris prendre possession du poste honorable que lui avait offert le spirituel directeur du Conservatoire. Vous ne me crûtes pas bien instruit, car peu de jours après, vous publiâtes une note à peu près conçue en ces termes : « En dépit de tout ce qu'on a pu dire et imprimer, il est certain maintenant que M. de Bériot viendra recueillir l'héritage de Baillot au Conservatoire. » Vous voyez cependant que ma prédiction se vérifie. A la vérité vous aviez, je dois en convenir, toutes raisons de supposer que vous annonciez à vos lecteurs une chose certaine. M. de Bériot avait annoncé à ses amis qu'il se rendrait aux propositions si flatteuses pour lui de M. Auber, et que dans peu il irait s'installer à Paris. Instruit de ces détails, je ne changeai pas d'opinion néanmoins, connaissant le caractère irrésolu de l'habile artiste, et prévoyant les circonstances qui modifieraient ses premiers projets. Vous voyez si j'avais tort? Après avoir positivement accepté la place de feu Baillot, M. de Bériot vient de la refuser non moins positivement. Tout ce qu'il faut conclure de là, c'est qu'il n'avait pas bien pesé les conséquences de sa démarche précédente, et qu'au moment de s'expatrier, il a fait de tardives réflexions sur l'importance d'un pareil acte.

Dès qu'ils eurent connaissance de la promesse faite au directeur du Conservatoire de Paris par M. de Bériot, les amis du célèbre artiste firent à Bruxelles des démarches actives auprès du ministre de l'intérieur, pour qu'au moyen d'un titre et d'un traitement qu'on lui donnerait ici, on le décidât à demeurer dans son pays. Le ministre goûta cette idée, et soumit aux chambres le projet d'un article introduit dans son budget, au chapitre des beaux-arts, par lequel le titre de professeur d'une classe supérieure de violon au Conservatoire de Bruxelles serait donné à M. de Bériot, avec un traitement de 4,000 francs. Le bureau de la chambre des représentants, dans lequel ces sortes de projets sont examinés avant d'être soumis aux délibérations de l'assemblée, trouva le chiffre de 4,000 hors de proportion avec les appointements que reçoivent les autres professeurs, et proposa de le réduire à 2,500 francs, en disant que le patriotisme de l'illustre violoniste trouverait dans la démarche faite par l'autorité pour le retenir, un dédommagement à ce qui pourrait lui manquer du côté des avantages matériels. Je suis persuadé que les membres du bureau central ne se sont pas trompés. M. de Bériot est très riche ; que lui importe le chiffre de son traitement? ce qu'il voulait, il n'en faut pas douter, c'était qu'à des offres ayant pour objet de l'attirer hors de son pays, le gouvernement belge répondît par d'autres offres qui prouvassent son désir de l'empêcher de s'éloigner. Voilà, selon moi, le seul calcul qu'il aura fait, et je trouve que vous l'avez trop durement traité à propos de ses tergiversations. Peut-être a-t-il eu tort de ne pas prendre plus tôt une détermination et de n'avoir pas fait connaître d'abord sa volonté ou d'accepter, ou de refuser ; mais pour manifester une volonté, il faut en avoir une ; or c'est précisément ce qui manque à M. de Bériot, et ce qui lui manquera dans toutes les circonstances de sa vie. La chambre n'a pas encore délibéré sur la proposition du ministre, modifiée par son bureau central ; mais il y a tout lieu de croire que son vote sera favorable. Dans tous les cas, j'ai la conviction que son traitement, fût-il encore diminué, M. de Bériot accepterait la position qu'on veut lui faire en Belgique, satisfait désormais d'avoir attiré, de la part de ses compatriotes, les marques d'une sympathie bien légitime.

Il vous semblait, sans doute, qu'un certain respect humain

devait engager mademoiselle Heinefetter à s'éloigner momentanément de la scène, ou, du moins, à ne plus reparaître dans la ville dont un événement déplorable arrivé à cause d'elle aurait dû, paraît-il, lui rendre le séjour pénible. Mademoiselle Heinefetter en a jugé autrement; après s'être retirée pendant quelques jours à Liége, auprès de sa sœur qui se trouve actuellement dans cette ville, elle s'est rendue aux sollicitations des directeurs du théâtre de Bruxelles qui la pressaient de reprendre le cours de ses représentations. Sa rentrée s'est faite dans *les Huguenots*; mademoiselle Nau chantait le rôle de la reine de Navarre et Alizard paraissait pour la première fois dans celui de Saint-Bris. La représentation était attrayante; d'une part on était curieux de voir quelle réception serait faite à la cantatrice dont la fin tragique de M. Sirey a rendu pendant quelques semaines le nom fâcheusement célèbre; de l'autre, la distribution des rôles faisait augurer une exécution plus satisfaisante que celle que nous offre ordinairement notre troupe lyrique. Aucune marque d'improbation n'a accueilli mademoiselle Heinefetter; son entrée en scène était plus difficile dans *les Huguenots* que dans tout autre opéra, ayant à descendre au second acte le long escalier par lequel Valentine arrive, seule, jusqu'auprès de la reine de Navare. Un murmure général de curiosité a retenti dans l'auditoire pendant la fin de la scène qui précédait cette dangereuse entrée; mais dès que mademoiselle Heinefetter a paru, toute agitation a été réprimée pour faire place à un silence glacial. Mademoiselle Nau a chanté avec un talent véritable et avec un grand succès; Alizard a fait connaître au public le rôle de Saint-Bris dont l'importance n'avait pas encore été bien comprise à cause de la manière imparfaite dont il aurait toujours été rendu ici, et qui, du reste, n'a jamais été aussi bien dit à l'Opéra, même par Serda, dans la nouveauté des *Huguenots*.

Il n'y a que le premier pas qui coûte; après s'être décidée enfin à reparaître, mademoiselle Heinefetter devait reprendre la série de ses représentations. Elle a joué dans la même semaine *les Huguenots*, *la Juive* et *Robert-le-Diable*. Le mauvais effet de sa rentrée sur la scène passé, les habitués du théâtre de Bruxelles ont été bien aises qu'elle eût cédé aux instances des directeurs de ce spectacle; car nous n'avions pas de prima donna de rechange, et sans elle, le drame lyrique se fût péniblement traîné jusqu'au mois d'avril prochain, époque du renouvellement des engagements. Il y aura encore pour mademoiselle Heinefetter un moment difficile à passer, c'est l'époque prochaine, suivant toute apparence, où se jugera le procès de M. Caumartin. Mademoiselle Heinefetter devra nécessairement comparaître comme témoin, et son embarras sera grand lorsqu'il faudra chanter le soir au théâtre, après s'être trouvée le matin aux prises avec les souvenirs pénibles que lui rappelleront et les réquisitoires du procureur du roi, et les discours des avocats. Elle doit vivement désirer l'instant où elle aura traversé cette époque.

On vient de représenter pour la première fois, et sans succès ici, le joli opéra de *la Double Echelle*. Moins une œuvre dramatique ou lyrique vise à de grands effets, plus les éléments qui la composent sont simples, plus elle a besoin d'être bien rendue pour que le mérite en soit apprécié. Si de petites pièces comme *le Tableau parlant*, comme *la Fausse Magie*, faisaient courir tout Paris, en leur temps, et jouissaient d'une vogue non moins soutenue que les productions plus ambitieuses du génie de nos auteurs contemporains, ce ne pouvait être que grâce au secours d'une exécution parfaite dont les traditions sont malheureusement perdues. Qui peut le *plus* peut le *moins*, dit un proverbe; quelque respect que j'aie pour les dictons populaires, qu'on appelle à juste titre la sagesse des nations, je ne puis admettre cette proposition sans restriction. Il est vrai que la musique des opéras-comiques actuels exige des chanteurs plus habiles que ceux d'autrefois; mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que ces petites pièces sans conséquence, que beaucoup de personnes du métier ont le tort de regarder en pitié, voulaient en revanche des acteurs plus expérimentés. A cette époque, qui constitue la période la plus brillante de l'histoire de la scène comique française; à cette époque où les Molé, les Fleury, les Contat brillaient sur le premier théâtre littéraire de l'Europe, les amateurs voyaient avec plaisir une pièce jouée par les acteurs de la *Comédie italienne*. Il n'y a plus, ni en province, ni même à Paris, d'artistes capables de représenter l'opéra-comique ainsi que le faisaient ceux du temps dont je parle. *La Double Echelle* a été fort mal jouée ici par des artistes qui tiennent bien leur place dans les emplois secondaires du grand-opéra, mais qui n'ont rien de ce qu'il faut pour faire quelque illusion dans une comédie où ils devraient prendre le ton de la société du siècle de Louis XV. Accoutumés à crier pour se conformer aux exigences du drame lyrique, ils ont rendu méconnaissable la musique fine et spirituelle de M. Thomas. Le public, de son côté, je le dis à regret, a fait preuve de peu d'intelligence par la manière dont il a jugé la partition du jeune compositeur que ce premier essai a placé si haut dans l'opinion des artistes, en France. Il n'a rien compris aux formes élégantes et gracieuses dans lesquelles sont écrits la plupart des morceaux de *la Double Échelle*. Vous savez que M. Thomas a introduit dans le quintette de la fin une sorte d'imitation du style des anciens opéras-comiques. L'auditoire n'a pas saisi l'esprit de cette intention; il n'a pas vu combien ce parfum de couleur locale convenait à un ouvrage où tout devait rappeler le temps de la poudre, des mouches et des talons rouges. J'espère, pour l'honneur de mes compatriotes, que *la Double Echelle*, exécutée plus convenablement et mieux comprise, se relèvera dans d'autres représentations de l'échec qu'elle a subi l'autre soir.

Vous avez signalé, d'après les journaux belges, les succès qu'a obtenus Mme Damoreau dans un concert et dans deux représentations qu'elle a donnés au théâtre royal de Bruxelles. A dire vrai, tenant, par amour-propre national, à ce que le public de cette ville soutînt sa réputation de bon juge en matière de musique (réputation à laquelle les réflexions qui précèdent sont, par parenthèse, de nature à porter atteinte), je n'étais pas sans inquiétude sur l'effet que produirait le talent si fin de la grande cantatrice. Notre salle de spectacle est très vaste, et les convenances acoustiques y ont été fort mal ménagées; Mme Damoreau n'a pas et n'a jamais eu un volume de voix considérable; j'avais peur que l'on ne perdît quelques uns de ces traits délicats qu'elle exécute avec l'inimitable perfection que vous savez, et qu'elle ne fût point, à cause de cela, appréciée à sa juste valeur. Cette appréhension était heureusement vaine; tel est l'avantage d'une voix d'une force médiocre, mais bien posée, que pas une note de ce que chantait Mme Damoreau n'a été perdue dans ce local défavorable, où nous avons vu plus d'un organe considérable être jugé insuffisant. L'enthousiasme a été universel. On voulait retenir la *Diva* après les deux représentations qu'elle nous a données; mais elle avait des engagements avec la Hollande, et elle nous a quittés pour aller les remplir.

Au moment où Mme Damoreau est partie avec Artôt pour aller visiter Amsterdam, La Haye, Rotterdam, et les villes secondaires de la Hollande, Liszt et Rubini les exploitaient de leur côté. Cette concurrence était fâcheuse, car les coffres des bons Néerlandais ne sont pas inépuisables, bien qu'ils aient la réputation de compter tous leur fortune par tonnes d'or. Mme Damoreau a paré aux inconvénients de cette concurrence au moyen de ressources qui lui sont personnelles: elle ne s'est pas bornée à des concerts; elle a donné des représentations dans les villes qui, comme Amsterdam et La Haye, ont des théâtres exploités par des troupes lyriques françaises. Artôt la seconde en se faisant entendre dans des intermèdes ajoutés aux soirées organisées pour elle.

Nous sommes en pleine saison musicale; les concerts se multiplient; et Thalberg, qui est arrivé d'Angleterre depuis deux jours, annonce pour samedi une séance intéressante, dont j'aurai sans doute à vous parler. M. Berlioz devait donner encore un concert ces jours derniers; mais une maladie de Mme Treilhet-Nathan, qui a laissé d'excellents souvenirs à Bruxelles, et dont on l'avait prié de se faire accompagner, ne lui a pas permis de donner pour le moment suite à ce projet. Ce n'est sans doute que partie remise.

NOUVELLES.

** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *la Muette de Portici* chantée par Poultier, madame Dorus-Gras, Massol. — Demain lundi, *Robert-le-Diable*, pour le second début de M. Brémond, qui remplira le rôle de Bertram.

** La représentation extraordinaire qui devait être donnée hier samedi, est remise à jeudi prochain, 29 décembre. Rien n'est changé au programme. Dans le quatrième acte des *Huguenots*, M. Meyerbeer a rétabli une romance qu'il avait composée pour mademoiselle Falcon, et qui n'a jamais été exécutée. Le célèbre compositeur l'a instrumentée dans les derniers instants de son séjour à Paris.

*** Lundi dernier Poultier a fait sa rentrée dans *la Muette*. Il y avait beaucoup de monde, et le succès du chanteur a été brillant : trois salves d'applaudissements ont suivi l'air du *Sommeil*, qu'il avait dit avec un charme ravissant. Poultier a pris de l'assurance comme acteur. Madame Dorus-Gras a supérieurement chanté le rôle d'Elvire. Une jeune danseuse sortie du corps de ballet, mademoiselle Delphine Marquet, remplissait pour la première fois le rôle de Fenella. L'épreuve lui a été favorable, et en réclame une seconde.

*** Le second début de mademoiselle Flamand a eu lieu dans *le Serment*, et l'épreuve lui a été très favorable, malgré un petit accident qui aurait pu déconcerter une cantatrice moins habile. Madame Dorus-Gras, dont la voix est très élevée, transpose d'une tierce la première ballade : mademoiselle Flamand avait demandé qu'on rétablit le morceau dans le ton naturel, et l'on avait oublié de faire ce changement. La débutante a triomphé, non sans peine, de cette difficulté inattendue, et dans l'air brillant qui vient ensuite, elle a déployé toute l'élégance et toute la justesse de sa vocalisation.

*** M. Brémond a débuté mercredi dans le rôle du cardinal de *la Juive*. Il a bien dit la cavatine du premier acte, mais dans le reste du rôle, sa voix, qui ne manque ni de gravité ni de volume, a paru manquer d'éclat. M. Brémond est doué d'une belle figure et d'une taille élevée. Les succès obtenus par lui à Marseille l'avaient annoncé à Paris.

*** Après le ballet intitulé *la Péri* dont le principal rôle est destiné à mademoiselle Carlotta Grisi, il est question d'en monter un autre pour mademoiselle Adèle Dumilâtre, et dont la musique serait confiée à M. Félix Galayes.

*** Madame Nathan-Treilhet qu'une maladie assez grave a tenue pendant quelque temps éloignée de la scène de l'Opéra, est maintenant entrée en pleine convalescence. Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs cette bonne nouvelle, qui sera bientôt suivie de celle de la rentrée de cette excellente artiste.

*** Mademoiselle Lucile Grahn, décidément rendue à la santé, doit bientôt quitter Paris pour Saint-Pétersbourg où elle est engagée pour trois ans.

*** Grâce à la disparition complète du *Code noir*, qui était un véritable repoussoir pour le public, l'Opéra-Comique fait toujours de bonnes recettes avec *Zampa*, *le Domino noir* et *la Dame blanche*.

*** Dans le budget qui va être proposé au vote des deux chambres, M. le ministre de l'intérieur a ajouté aux subventions théâtrales déjà votées par plusieurs législatures, deux subventions nouvelles : l'une de 60,000 fr. pour le théâtre de l'Odéon, l'autre de pareille somme pour le Théâtre-Italien.

*** Il est question de la nomination de Barroilhet à la place de professeur de chant au Conservatoire.

*** Ce matin M. Meyerbeer est parti pour Berlin. Il ne reviendra qu'au mois d'avril, pour commencer les répétitions du *Prophète* et du *Crociato in Egitto*, pour lequel l'illustre auteur a écrit plusieurs morceaux nouveaux.

*** Mademoiselle Julian est de retour à Paris, entièrement rétablie de l'indisposition qui l'a empêchée de rester à Marseille, où elle a obtenu de si beaux succès. Elle va, dit-on, signer un engagement pour un des premiers théâtres de l'étranger; c'est dommage, car le public a toujours vu avec plaisir mademoiselle Julian à l'Académie royale de musique.

*** Un violoniste déjà célèbre en Italie et en Allemagne, M. Sivori, vient d'arriver à Paris. On dit des merveilles de son talent. Nous espérons l'entendre bientôt dans un concert public.

*** Madame Mendelssohn, mère du célèbre compositeur, vient de mourir à Berlin.

*** Un des critiques allemands à qui la *Gazette musicale de Leipzig* doit un grand nombre d'articles fort intéressants, M. F. Rochlitz, vient de mourir. Il emporte avec lui les regrets de tous les artistes et de tous les gens de bien.

*** Thalberg a dû donner hier un grand concert à Bruxelles. Ce célèbre artiste sera à Paris avant la fin de l'année.

*** M. Panofka, dont les *Grandes Etudes pour le violon* ont obtenu un si brillant succès parmi tous les professeurs, et qui ont placé cet artiste au premier rang des compositeurs pour le violon, vient de terminer une grande sonate dramatique pour piano et violon, qui sera regardée à juste titre comme une création très remarquable.

*** On a retrouvé à Stockholm la musique composée et exécutée à l'occasion de la mort de Gustave Adolphe. Le docteur François Berwald a déchiffré cette composition, que l'on dit remarquable.

*** Les deux questions suivantes viennent d'être proposées pour l'année 1843 par l'Académie des sciences : 1° déterminer par des expériences d'acoustique et de physiologie quel est le mécanisme de la production de la voix chez l'homme; 2° déterminer par des recherches anatomiques la structure comparée de l'organe de la voix chez l'homme et chez les animaux mammifères. Chaque prix consistera en une médaille d'or de 3,000 fr.

*** Une prima-donna hautaine comme il y en a malheureusement beaucoup, disait un jour à la répétition d'un opéra nouveau : Monsieur, l'orchestre accompagne tellement fort que l'on ne m'entend pas. — Pardonnez, mademoiselle, répondit M. H***, c'est tout-à-fait dans votre intérêt.

*** Une messe sera chantée aujourd'hui à dix heures, dans l'église de Notre-Dame, par sept cents Orphéonistes des écoles primaires de la ville de Paris, sous la direction de M. Hubert.

*** Voici un nouvel exemple de libéralité posthume exercée au profit d'artistes dramatiques. On a trouvé dans le testament de la princesse Jadimerowski, morte il y a six mois à Saint-Pétersbourg, ces deux legs bizarres, précédés de ces quelques mots : « Je suis allée pendant trois années au théâtre, et j'y ai éprouvé des émotions véritables, les seules de ma vie; je crois devoir en récompenser ceux qui me les ont procurées. Je donne à Karatiguin, qui m'a fait tant de fois pleurer avec délices, la somme de 50,000 roubles. Je donne en outre au jeune acteur, dont le nom m'échappe, mais qu'il sera facile, je crois, de découvrir en France, celui qui m'a tant émue en jouant *le Gamin de Paris* et *Chatterton*, au Théâtre-Michel, la somme de 30,000 roubles. » Ces renseignements donnés par la princesse, rapprochés de l'époque où elle allait assidûment au théâtre, n'ont laissé aucun doute sur l'identité du légataire, dont le nom échappe à la princesse. C'est Laferrière du Vaudeville. On ajoute que l'exécuteur testamentaire, en lui annonçant cette bonne nouvelle, lui aurait fait part de l'intention que les héritiers naturels manifestent de s'opposer à la délivrance de ce legs; mais en Russie, plus qu'en aucun pays du monde, les volontés du testateur sont respectées. L'acteur Karatiguin, qui se trouve aussi compris dans les libéralités de la princesse, est le Talma de la Russie.

*** L'art dramatique occupe cette année une grande place dans le programme de l'Athénée, qui va bientôt rouvrir. *L'histoire de la musique* aura pour interprète M. le professeur Adrien de Lafage, qui donnera *l'histoire du théâtre lyrique en France*. « Après avoir exposé en abrégé, dit-il, les origines du théâtre lyrique et ses premiers essais, le professeur examinera successivement ses diverses phases, depuis son introduction en France. Il aura en conséquence à s'occuper des objets suivants : Théâtre lyrique avant Lully. — Lully et Quinault. — Leurs successeurs. — Rameau. — La guerre des bouffons. — Situation générale de la musique à cette époque. — Jean-Jacques Rousseau considéré comme musicien et écrivain sur la musique. — L'opéra-comique et le vaudeville. — Monsigny, Duni, Grétry, Dalayrac, etc. — Révolution de l'Opéra. — Gluck, Piccinni, Sacchini, etc. — Le concert spirituel. — Les théâtres lyriques en province. — Mouvement musical des théâtres lyriques sous la République, l'Empire et la Restauration. — Revue des principaux compositeurs de ces trois époques. »

*** L'orchestre des Concerts-Vivienne, si bien dirigé par son habile chef, M. Fessy, vient d'enrichir son répertoire d'une marche funèbre intitulée : *le Trois-Août*, et composée par M. Auguste Morel, en commémoration de la cérémonie funèbre des obsèques de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans. Cette composition, d'un très bon caractère, et qui renferme d'heureux effets d'instrumentation, produit beaucoup d'effet.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 13 *décembre*. — La réouverture du théâtre a eu lieu par la première représentation de *Nizza de Grenade*, qui n'est autre que *Lucrezia Borgia*, de Donizetti. Le ténor Huner a fort bien chanté le rôle de Beppo. M. Mathieu et madame Clara Margueron ont été fort applaudis.

*** *Toulouse*, 18 *octobre*. — *La Reine de Chypre*, qui a été jouée pour la première fois mardi dernier, et pour la mise en scène de laquelle rien n'a été épargné, ni décors, ni costumes,

ni accessoires, est destinée à fournir une carrière fructueuse. La vogue se déclare déjà formidable comme pour *les Huguenots* ou *la Juive*, et cette vogue sera durable. Albert, Serda et mademoiselle Annette Lebrun ont créé leurs rôles avec leur supériorité ordinaire; mais notre jeune baryton, Laurent, est surtout parfait dans le sien. Il a reçu une couronne à la seconde représentation, vendredi dernier. Cette ovation, qui est peu prodiguée sur notre scène, prouve plus que tout ce que nous pouvons dire. Laurent est destiné à aller fort loin. Girardot (Mocenigo) dit supérieurement les couplets du troisième acte. Sa tenue irréprochable et son intelligence lui assurent partout la faveur du public.

— 16 *décembre.* — Deux séances musicales données par M. Fémy, pour l'exécution de quatuors et sextuors composés par lui, ont produit un effet extraordinaire. Les personnes qui y assistaient s'accordent à vanter ces productions, comme sortant tout-à-fait de la ligne commune.

*** *Marseille*, 20 *décembre.* — Depuis leur réunion en société, les artistes ne négligent rien pour être agréables au public. Craignant, sans doute, les suites de l'indisposition de Godinho, le comité d'administration a fait venir provisoirement deux artistes pour alléger à notre premier ténor le poids trop lourd du grand répertoire lyrique. Le premier de ces artistes, c'est Richelmi, qui après avoir joué *Zampa*, n'a pas cru devoir continuer ses représentations. A ce chanteur a succédé Lafeuillade, ténor vigoureux, dont la voix de poitrine n'a rien perdu de son charme et de sa puissance, mais dont le faucet est complètement nul à l'heure qu'il est. Cet inconvénient est peut-être cause que Lafeuillade n'a pas obtenu, dans *Robert*, un succès de bon aloi. Les différentes transpositions qu'il a fait subir à des phrases consacrées, et que tout le monde sait par cœur, ont vivement contrarié le public. Lafeuillade doit continuer ses représentations par *Mazaniello* et *la Vestale.*

— Madame Pouilley, première chanteuse, est attendue cette semaine pour remplacer mademoiselle Julian.

— La dernière représentation de *la Favorite* a produit une recette de plus de 2,000 fr.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Genève.* — Ici comme partout *la Favorite*, de Donizetti, a obtenu un immense succès.

*** *Vienne.* — Les concerts abondent dans notre ville: M. Haumann obtient le plus grand succès. Le pianiste Théodore Kullak s'est placé dès son début au rang des premiers virtuoses; l'opinion générale le regarde comme un digne rival des Liszt, Thalberg, Doehler, Rosenhain, Taubert. M. Kullak a joué des morceaux transcrits de *Robert-le-Diable*, de *Norma* et de *Lucrezia Borgia*, qui ont maintenant la vogue; on attend avec impatience son second concert où il jouera sa grande sonate, la fantaisie sur *Oberon*, celle sur *les Huguenots* de Liszt, *la Campanella* de Taubert, et il répétera les morceaux reçus avec des applaudissements frénétiques à son premier concert.

— L'opéra de Lachner, *Catarina Cornaro*, n'a point obtenu de succès; le manque total de mélodie l'a mis en défaveur. Les amis du compositeur nomment cet opéra une bonne *symphonie*; les Viennois l'ont reçu et le regardent comme une messe des morts, et l'ont baptisé du titre de *Remède contre l'insomnie.*

*** *Berlin.* — On a remarqué dans le concert de M. Beleide, comme le morceau le plus intéressant, *l'Invitation à la danse* de Ch.-M. de Weber, instrumentée par M. Berlioz. La richesse et le fini de l'instrumentation a frappé le public, qui attend avec impatience l'arrivée de M. Berlioz pour jouir aussi de ses symphonies dont les journaux ont parlé avec tant d'admiration. Le concert au profit du Frierichsstift était très intéressant par le choix des morceaux et des artistes qui y ont participé. On a remarqué avec le plus grand intérêt une *Ouverture martiale* composée par lord Westmoreland, ci-devant lord Barghersh et un air de son opéra *Il Torneo*: *Pietoso al mio martir*, qui, plusieurs fois déjà chanté dans les concerts de la saison passée, a été salué de nouveau des applaudissements les plus flatteurs.

— Le roi, par un ordre de cabinet qui vient d'être publié officiellement, a chargé M. Félix Mendelssohn-Bartholdy de travailler à l'amélioration de la musique d'église par tout le royaume, et en même temps S. M. a conféré à ce célèbre compositeur le titre de directeur-général de la musique sacrée.

*** *Stuttgard.* — Il vient de se former ici une assiociation pour l'introduction de la bonne musique dans les églises catholiques. Le but principal de cette société est d'employer toute son influence pour épurer la musique d'église, et de faire retrancher toutes ces mélodies profanes introduites depuis quelque temps, et qui sont indignes du temple de Dieu. Elle veut protéger les artistes qui se vouent à la composition de la musique religieuse, et les encourager par des pensions, des médailles, et des prix.

*** *La Haye*, 19 *décembre.* — Ainsi que nous l'avions prédit, les noms d'Artôt et de madame Damoreau avaient attiré une foule immense au théâtre, et long-temps avant le commencement du concert la salle était remplie jusqu'au comble. Le roi, la reine et toute la famille royale y assistaient en grande loge. L'effet produit par les deux célèbres artistes a été ce qu'il devait être: les applaudissements, les bravos, le rappel; rien n'y a manqué. M. Artôt et madame Damoreau ont eu aussi l'honneur de se faire entendre chez S. A. R. le prince d'Orange, dans une soirée à laquelle assistait toute la cour, et doivent encore y retourner jeudi, veille de leur second concert. On nous fait espérer que madame Damoreau consentira à jouer le *Domino noir* avant son départ.

*** *Francfort.* — On représentera bientôt sur notre théâtre deux opéras nouveaux, dont les paroles sont d'un poëte de talent, M. Gollmik; le premier est intitulé *Riquiqui*, musique d'Esser; et le second, *le Cid*, musique de Neeb.

*** *Turin.* — Nous apprenons avec regret que mademoiselle Jane Bianchi, contralto des plus remarquables que nous ayons entendus, vient de rompre son engagement pour retourner à Paris. La belle et forte voix, l'excellente méthode, les manières distinguées de cette jeune artiste la feront remarquer partout où elle se présentera. Nous espérons toutefois qu'elle n'a pas dit un dernier adieu à l'Italie, où elle a été si bien appréciée.

*** *Rome.* — Une cantatrice anglaise, miss Clara Novello, était engagée à Gênes pour le carnaval. Mais le théâtre de Rome avait besoin d'elle, et comme elle se trouve dans les États Romains, on lui a refusé un passeport, et déclaré qu'elle devait se considérer comme prisonnière. Il paraît que la haute diplomatie est intervenue pour rétablir l'harmonie dans ce débat musical, et que lord Aberdeen a décidé qu'elle chanterait à Rome pendant trois semaines avant d'aller remplir son engagement à Gênes.

*** *Trieste.* — Madame Frezzolini ayant rompu son engagement avec le théâtre de cette ville, madame Albertazzi a été choisie pour la remplacer, et a débuté avec beaucoup de succès.

*** *Londres.* — Thalberg a donné le 13 décembre une grande soirée musicale à Hanover-Square Rooms; l'affluence des auditeurs a porté témoignage de la haute estime qu'inspire l'illustre pianiste. Parmi les morceaux qui ont enlevé les suffrages, la presse anglaise mentionne sa fantaisie populaire sur *Mose in Egitto*, et une grande fantaisie nouvellement composée sur *Semiramide.* Une partie de ce morceau consiste en un air très compliqué d'accompagnement, que l'artiste a joué avec sa main gauche seule d'une manière étonnante. L'enthousiasme du public n'a pas eu de bornes; Thalberg a été redemandé, et il a payé cette distinction en ajoutant aux morceaux annoncés d'avance sa fantaisie sur *Norma.* Dans la même soirée, Ronconi, qui était en voix, a chanté avec un remarquable talent.

— On va remonter à Covent-Garden le célèbre opéra d'Arne, *Artaxerces.* Mistress Alfred Shaw remplira le rôle qui donne son nom à la pièce.

— En attendant Noel, Covent-Garden continue ses succès avec miss Kemble. Alternativement *Semiramide*, the *Secret mariage*, *Masaniello*, font avec *the Tempest* les frais de chaque soirée. M. Bunn travaille activement à la nouvelle organisation, dont il n'y a rien à dire aujourd'hui. Julien donne demain à English Opera House son concert d'adieu. Julien revient à Paris. Rien n'a été négligé par le bénéficiaire pour rendre sa soirée aussi productive qu'intéressante. Beethoven, Mozart, Weber, fournissent les ouvertures et les symphonies. Toutes ces magnifiques productions seront entourées de quadrilles écossais et de quadrilles chinois, exécutés avec des instruments chinois prêtés par le propriétaire du bazar Chinois, construit près de Constitution Hill. Les théâtres secondaires préparent leur Christmas-Plays. On parle de l'ouverture d'Astley's-Theatre, et l'on dit que ce cirque sera extraordinaire. L'orchestre sera monstre, tout du moins a été préparé pour cela.

Le Directeur, Rédacteur en chef, MAURICE SCHLESINGER.

H.-L. DELLOYE, ÉDITEUR. — **Étrennes pour 1843.** — LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES, PALAIS-ROYAL, GALERIE D'ORLÉANS.

CHANTS ET CHANSONS POPULAIRES

DE LA FRANCE,

Recueil de Chants nationaux, Chansons historiques et satiriques, Noëls et Complaintes, Ponts-Neufs, Vaudevilles, etc.

Format grand in-8°, papier jésus-vélin superfin. — 60 centimes la Livraison.

Chaque livraison, composée d'une ou plusieurs Chansons, contient une Notice historique et biographique, quatre grandes gravures sur acier, deux à trois pages de musique avec accompagnement de piano. Le tout renfermé dans une couverture imprimée.

Chaque livraison forme un tout complet et se vend séparément.

La première série forme un magnifique volume renfermant 39 chansons, 113 grandes gravures, et 62 pages de musique. Prix, broché, avec couverture en or et couleurs, 18 fr. — Il y a des reliures de divers prix.

Il paraît régulièrement une livraison chaque semaine. Les quarante-deux dont la liste suit sont en vente.

1er Malbroug.
2e M. et Mme Denis.
3e Le Juif errant.
4e Il pleut, bergère. — Je l'ai planté.
5e Le Roi d'Yvetot.
6e La Machine infernale.
7e Le Chant du départ.
8e Aussitôt que la lumière. — Nous n'avons qu'un temps à vivre.
9e Le comte Ory.
10e Geneviève de Brabant.
11e Fanfan la Tulipe.
12e Paris à 5 heures du matin.
13e O ma tendre musette. — Que ne suis-je la fougère? — Les Hirondelles.
14e Le Château des Ardennes.
15e L'Enfant prodigue.
16e Malgré la bataille. — Fanchon.
17e Cadet-Rousselle.
18e Jadis et Aujourd'hui.
19e Vive Henri IV. — Charmante Gabrielle. — Viens Aurore.
20e Le Ménage de garçon. — La Paille.
21e Dagobert.
22e Pot de bierre. — Frère Etienne.
23e La Palisse.
24e Les Raretés.
25e Tentation de Saint-Antoine.
26e Merveilles de l'Opéra.
27e Giroflé, Girofla. — Il était une bergère.
28e Guillery. — Nous étions trois filles.
29e Le Matelot de Bordeaux.
30e La Bourbonnaise.
31e Bouton de rose. — Plaisir d'amour.
32e Manon.
33e Roland.
34e L'Exilé. — Nina.
35e La Marmotte en vie.
36e Les Gardes-Françaises.
37e Ressemblance et Différence.
38e La Fille du savetier.
39e Paris le soir.
40e Le Départ du conscrit. — Le Retour du conscrit. — Le Départ du grenadier.
41e La comtesse de Saulx.
42e Les grandes Vérités.

Sous presse pour paraître en decembre :

LA PARODIE DE LA VESTALE, formant les 43e et 44e Livraisons.

On souscrit à Paris, chez **Maurice Schlesinger, A. Giroux, Susse frères, Auber et Cie**, et chez les principaux éditeurs et marchands de musique.

Publié par MAURICE SCHLESINGER, 97, *rue Richelieu.*

Ouvrages nouveaux

D.

SIGISMOND THALBERG.

FELICE DONZELLA,

de Dessauer,

transcrit pour le Piano.

Prix, net : 3 fr.

LA MÊME à 4 mains. *Net :* 3 fr. 75 c.

ROMANCE SANS PAROLES.

Prix net : 2 fr. 50 c.

LA MÊME à 4 mains. *Net :* 3 fr.

Chez l'AUTEUR, passage Colbert.

OUVRAGES CLASSIQUES

pour l'Enseignement musical,

PAR A. DE GARAUDÉ,

en usage dans les Conservatoires.

SOLFÉGES, op. 27, 6e édit., 45, ou 25 fr. 1re ou 2e partie. — 80 **SOLFÉGES** progressifs à 2 voix, avec pe, op. 41, 30 fr. — **SOLFÉGES** pour *voix de basse*, en clef de *fa*, avec pe, op. 44, 36 fr. — **MÉTHODE DE CHANT**, op. 20, 2e édit., *approuvée par l'Institut*, 50 fr., ou 30 fr. 1re ou 2e partie. — Trois suites de **DOUZE VOCALISES** pour voix de *soprano*, *basse*, etc., op. 42, chaque : 18 fr. — **L'HARMONIE** *rendue facile*, op. 44, 30 fr. — **MÉTHODE DE PIANO**, op. 45, 21 fr., ou 12 fr. 1re ou 2e partie.

A vendre, **un PIANO A QUEUE, de BOISSELOT et Fils**, fameux facteurs à Marseille.

S'adresser au bureau de la GAZETTE MUSICALE.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.